P/413

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

P5303

SERIE NOUĂ
Anul V
1–4
2011

RITL Revista de istorie şi teorie literară

În acest număr:

- Acad. Eugen Simion, *Scrierile româneşti ale lui Cioran* (II)
- Carmen Brăgaru, *Ion Pillat la Balcic*
- Doina Bogdan-Dascălu, *Geo Bogza sau reporterul somnolent în poet*
- Rodica Pandele, *Lovinescu – scrisori răzlețe către Hortensia Papadat-Bengescu*

Mai semnează: Dumitru Micu, Victor Durnea, Ileana Mihăilă, Laurențiu Hanganu, Mihai Iovănel

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Acad. Eugen SIMION – **redactor-şef**
Lucian CHIŞU – **secretar responsabil de redacţie**

COMITETUL DE REDACŢIE:

Nicolae BÂRNA, acad. Mihai CIMPOI (Republica Moldova), Serge FAUCHEREAU (Franţa), Andrei GRIGOR, Laurenţiu HANGANU, Dan HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei Române, Nicolae ILIESCU, Michael METZELTIN (Austria), membru de onoare al Academiei Române, acad. G. MIHĂILĂ, Ileana MIHĂILĂ, Dumitru MICU, Andrei NESTORESCU, Nicolae MECU, Basarab NICOLESCU (Franţa), membru de onoare al Academiei Române, Mihaela CONSTANTINESCU PODOCEA, Michaela ŞCHIOPU

Redactor: Gelu NEGREA
Tehnoredactor: Cătălina RADU

- Textele vor fi publicate în urma obţinerii a două referate (favorabile) din partea Comitetului de redacţie. Textele respinse nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 76117, Bucureşti, Tel. 4021-318 81 46, Fax: 4021-318 24 44
- Revista se poate procura contracost la sediul **EDITURII ACADEMIEI ROMÂNE,** Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 050711, Bucureşti, România; Tel. 4021-318 81 46, 4021-318 81 06, Fax 4021-318 24 44, E-mail: edacad@ear.ro
- Comenzile pentru abonamente se primesc la:
  ORION PRESS IMPEX 200 S.R.L., P.O.Box 77-19, Sector 3, Bucureşti, România; Tel./Fax 4021-610 67 65, 4021-210 67 87; E-mail: office@orionpress.ro
  S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 1, Cam. 301–302, sector 1, Bucureşti, Tel.: 4021-314 63 69, Fax: 4021-314 63 39,
  E-mail: abonamente@manpres.ro; office@manpres.ro, www. manpres.ro
  DEREX COM. S.R.L., E-mail: derex_comp.@yahoo.com

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel: 4021-318 8146, 4021-318 8106

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 Bucureşti
Tel.: 4021-318 8106/2116, Fax: 4021-318 2444

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Anul V **Nr. 1–4** **ianuarie-decembrie 2011**

SUMAR

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Scrierile româneşti ale lui Cioran (II)* 7

ISTORIE LITERARĂ

Doina BOGDAN-DASCĂLU, *Geo Bogza sau reporterul somnolent în poet* 23

STUDII

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat la Balcic* 31
Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu- universul prozei scurte* 39
Iulia BELU, *„Stânga" şi „dreapta" doctrinei revistei literare „Gândirea"* 61
Aluniţa COFAN, *Grotescul geniului şi geniul grotesc* 81
Iulia BARNA, *În căutarea unui refugiu: onirismul sau despre începuturile literare ale lui Virgil Tănase* 103

ISTORIE LITERARA (FIŞE DE DICŢIONAR)

Laurenţiu HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111
Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125
Stănuţa CREŢU, *Poeţii Văcăreşti* 133
Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151
Nicolae MECU, *Poporanism* 161
Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

CRONICA EDIŢIILOR

Bogdan DASCĂLU, *Confesiuni de tânăr editor* 179
Andrei NESTORESCU, *Poézii noo* de Ioan Cantacuzino în ediţie critică 183
Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – un destin filologic exemplar* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DOCUMENT

Rodica PANDELE, *Lovinescu – scrisori răzlețe către Hortensia Papadat-Bengescu* 193

DOSAR (LITERATURĂ ŞI TOTALITARISM)

Cronologia vieții literare românești 1956 (VI) 203
Alexandra Oana SAFTA, *Sfera biograficului la incidența istoriei cu literatura* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca – scriitorul sub vremuri* 277
Lucian CHIŞU, *Anatema capitalismului în presa românească din anii 1949–1950 (campanii)* ... 301

INTERFERENȚE

Onorina BOTEZAT *Imagologia – de la sens la formă(II)* 311
Marius ȚUCA, *Aspecte ale funcției poetice în literatură și jurnalism* 333

UNIVERS

Lavinia Ionela SAVU, *Structuri argumentative în discursul juridic grecesc în epoca atică* 339
Ramona NEDEA, *De la modernism la neomodernism în literatura românească* 353
Alexandra TOMA, *Literatură epistolară îmblânzită sau nu de tehnologie* 381

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revue

d' histoire et théorie littéraire

An V **N^os 1–4** **Janvier-Decembre 2011**

TABLE DES MATIÈRES

ÉDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Les écrits roumains de Cioran* (II) 7

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Doina BOGDAN-DASCĂLU, *Geo Bogza ou le reporter somnolent dans le poète* 23

ÉTUDES

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat à Balchik* 31

Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu – l'univers de la prose courte* 39

Iulia BELU, *« Gauche » et « droite » de la doctrine de la revue littéraire ,« La pensée » (Gândirea)* 61

Aluniţa COFAN, *Le grotesque du génie et le génie du grotesque* 81

Iulia BARNA, *En quête d'un refuge: l'onirisme ou sur les débuts littéraires de Virgil Tănase* 103

FICHES DE DICTIONNAIRE

Laurenţiu HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111

Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125

Stănuţa CREŢU, *Les poètes Văcăreşti* 133

Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151

Nicolae MECU, *Le Poporanisme* 161

Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

LA CHRONIQUE DES ÉDITIONS

Bogdan DASCĂLU, *Confessions d'un jeune éditeur* 179

Andrei NESTORESCU, *« Poezii noo » de Ioan Cantacuzino dans une édition critique* 183

Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – un destin philologique exemplaire* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ARCHIVES

Rodica PANDELE, *Lovinescu – lettres éparpillées pour Hortensia Papadat-Bengescu* 193

DOSSIER (LITTÉRATURE ET LE TOTALITARISME)

Chronologie de la vie littéraire roumaine 1956 (VI) 203
Alexandra-Oana SAFTA, *Le domaine du biographique dans l'incidence de l'histoire avec la littérature* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca sous les rigueurs du temps* 277
Lucian CHIŞU, *L'anathème du capitalisme dans la presse roumaine des années 1949–1950* . 301

INTERFERÉNCES

Onorina BOTEZAT, *Imagologie du sens à la forme* 311
Marius ŢUCA, *Les aspects de la fonction poétique dans la littérature et le journalisme* 333

UNIVERS

Lavinia SAVU, *Structures agrumentatives dans le discours juridique grec à l'époque ancienne* 339
Ramona NEDEA, *Du modernisme au néomodernisme dans la littérature roumaine* 353
Alexandra TOMA, *Littérature épistolaire domptée ou non par la technologie* 381

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Journal of

Literary Theory and History

The V[rd] year **N[os] 1–4** **January-December 2011**

CONTENTS

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Romanian writings of Cioran* (II) 7

LITERARY HISTORY

Doina BOGDAN-DASCĂLU, Geo Bogza or the reporter sleeping inside the poet 23

STUDIES

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat at Balchik* 31

Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu – the universe of the short novels* 39

Iulia BELU, *"Left" and "right" in the dogma of the literary newspaper "The Thought" (Gândirea)* 61

Aluniţa COFAN, *The grotesque of the genius and the genius of the grotesque* 81

Iulia BARNA, *The quest of a refuge: the dreams or the first literary steps of Virgil Tănase* 103

WORKSHEETS OF DICTIONNARY

LaurenţiU HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111

Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125

Stănuţa CREŢU, *The Văcăreşti Poets* 133

Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151

Nicolae MECU, *Poporanism* 161

Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

EDITIONS CHRONICLE

Bogdan DASCĂLU, *Confessions of a young editor* 179

Andrei NESTORESCU, *"Poezii noo" by Ioan Cantacuzino* 183

Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – an exemplary philologic destiny* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ARCHIVES

RODICA PANDELE, *Lovinescu – dispersed letters for Hortensia Papadat-Bengescu* 193

FILES (LITERATURE AND THE TOTALITARIAN SOCIETY)

Chronology of the Romanian literary life 1956 (VI) 203
Alexandra-Oana SAFTA, *The biographic field between history and literature* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca – the writer under time's rigours* 277
Lucian CHIŞU, *The anathema of capitalism in the Romanian media of the years 1949–1950* 301

INTERFFERENCES

Onorina BOTEZAT, *Imagology from meaning to form* 311
Marius ŢUCA, *Aspects of the poetical function in literature and journalism* 333

UNIVERS

Lavinia SAVU, *Argumentative structures in juridical Greek discourse* 339
Ramona NEDEA, *From modernism to neomodernism in the Romanian literature* 353
Alexandra TOMA, *Epistolary literature tamed or not by technology* 381

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRIERILE ROMÂNEŞTI ALE LUI CIORAN (II)

Acad. Eugen Simion*

5. Falimentul culturii europene. Un „declinist" mântuit de limbajul lui fastuos... Primatul spiritului sau primatul politicului? Refuzul politicului, deocamdată...

„Refuz categoric de a recunoaşte un primat al politicului deoarece consider valorile politice la periferia vieţii spirituale"

Nu-i singura cultură, în viziunea tânărului Cioran, care trăieşte în inerţie şi sterilitate. Cultura contemporană, în genere, este dominată de spiritul eschatologic care, se ştie, anunţă epuizarea procesului, crepusculul valorilor. Raţionalismul, cultul formelor statice, „normativismul în morală", perspectivismul istoriei, eclectismul..., toate acestea ar fi dus la sterilizarea formelor în cultură şi, proces inerent, la declinul ei progresiv. Pentru a mai salva ceva trebuie o întoarcere radicală spre *iraţional, originar, autentic, intuitiv, trăire,* paralel cu o reacţie decisivă împotriva formalismului pentru a revitaliza conţinuturile creaţiei. Cioran este deja un declinist *euragé* şi propune, ca formă de resuscitare a culturii europene, exaltarea iraţionalului şi a primitivităţii: „Reacţiunea împotriva oricărui fel de formalism a răsărit nu din faptul unei prea mari libertăţi, ci din faptul că o predominare a formelor a schematizat viaţa, i-a distrus spontaneitatea printr-o anchilozare excesivă. Din acest motiv, apologia şi exaltarea mobilităţii şi a primitivităţii au o justificare mult mai adâncă decât se crede. Omul vrea să se elibereze de presiunea formelor unei culturi îmbătrânite. Entuziasmul pentru tinereţe, care a devenit astăzi o adevărată frenezie, derivă din orientarea admirativă pentru spontaneitate şi iraţional. Dincolo de un mecanism complex, dincolo de elaboraţiile culturii, omul tinde înspre o apropiere de originar, de datul pur, nefalşificat de categorii".

Ce-i curios este faptul că Cioran denunţă formalismul culturii contemporane într-un început de secol în care revoluţiile în artă se succed repede şi mai toate genurile artei îşi modifică structural formele. În deceniul în care filosoful român acuză formalismul paralizant al culturii, Proust publicase deja un roman care schimbă structurile, limbajul şi substanţa naraţiunii epice, Joyce tipărise *Ulise*, iar avangarda europeană – cu un puternic element românesc – se străduieşte să arunce în aer stilurile artei... Cioran nu-i ia în seamă nici pe creatorii români (Arghezi,

* Academia Română

RITL, nr. 1–4, p. 7–22, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Blaga, Barbu, Bacovia) care, nici ei, nu stau departe de spiritul veacului. E drept că moralistul transilvan are în vedere mişcarea filozofiei europene pe care o cunoaşte şi o comentează din unghiul lui de vedere, existenţialist. Un existenţialism care uneşte în ecuaţia lui negaţionismul de sursă nietzscheană cu filosofia fiinţei pe temelia morală a unui scepticism programatic, un scepticism care nu recuză însă elementele de pasionalitate şi lirism. Dacă am pune toate aceste note divergente sau convergente într-o formulă intelectuală, am obţine o ecuaţie paradoxală: un sceptic care se îndoieşte de toate pentru că numai îndoiala i se pare creatoare, un creator care iubeşte religia în care s-a născut şi a crescut (ortodoxă) cu o ură nețărmurită (efectul unei iubiri spirituale total dezamăgite), o mare voinţă, în acelaşi timp, de înnoire a spiritului creator şi a formelor culturii în toate domeniile, o critică acerbă, inchizitorială a spiritului naţional cu enorme derapaje nihiliste şi, când critica vizează alte naţii şi alte culturi, cu inacceptabile derapaje naţionaliste, surprinzătoare şi regretabile la un creator superior ca Cioran. Paradoxul cel mare este că, în laboratorul în care se îngrămădesc atâţia demoni ai negaţiei şi funcţionează doar dinamica demoniei absolute, moralistul îşi constituie un stil şi o operă originală, de o mare forţă de creaţie în plan formal (plan pe care îl contestă cel mai tare, considerând că falimentul culturii şi, în genere, falimentul lumii moderne porneşte de aici; din exagerata atenţie acordată formalismului, din golirea formelor de conţinut, în fine, din lipsa de mesaj interior). El vitalizează, cum îşi propune, formele sclerozate într-un discurs exacerbat pesimist sau, mai bine zis, programatic pesimist şi, în acelaşi timp (în această alianţă constă originalitatea lui), un discurs pasionat, intens şi chiar emfatic subiectiv, oximoronic aproape în toate construcţiile sale, cu propoziţii uluitoare, ridicate pe o fundamentală contradicţie.

O sumă, în realitate, de contradicţii. Cea dintâi priveşte diferenţa, semnalată mai sus, dintre pesimismul agresiv din interiorul textului şi limbajul plin de violenţe spectaculoase, fastuoase, vehement lirice cu care sunt formulate la suprafaţa textului aceste idei menite să descurajeze speţa umană în toate compartimentele şi cu toate reveriile ei. În al doilea rând – şi aici mi se pare a se manifesta paradoxul esenţial al *cioranismului*: contradicţia dintre viziunea radical nihilistă asupra lumii moderne (şi, ipso facto, asupra culturii moderne) şi proiectul unui *om activ*, *om de voinţă*, care să schimbe lumea şi s-o mântuiască după ce se străduieşte s-o arunce în aer. Aceeaşi stranie terapeutică o recomandă Cioran când este vorba de cultura Europei şi, în genere, de domeniul *ideocraţiei*: scepticismul moralistului este însoţit de o mare dorinţă de înnoire a conţinuturilor şi formelor, după el complet necreatoare, vegetative... Rareori s-a putut vedea în cultura modernă (în cultura română oricum nu se poate afla un exemplu similar) un spirit mai neîncrezător ca acela al tânărului moralist de care vorbim şi, totodată, un eseist care să-şi ridice dezamăgirile mai sus, *pe culmi*, cum zice el în prima sa carte, acolo unde negaţionismul acerb, arzător, îşi crează propria mitologie. O mitologie, de putem spune aşa, mesianică, de o mare expresivitate. Atât de puternică şi încântătoare prin inventivitatea ei, încât nihilismul din interior începe să semene cu un joc al spiritului. Un spectacol de creaţie de limbă în care negativităţile sfârşesc prin a deveni „frumoase" în ordine literară. Tânărul Cioran îşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

construieşte acest instrument de lucru foarte repede, nu mai mult de doi-trei ani, la 19–20 de ani stilul era deja format şi aventura spiritului său putea începe.

*

La început, s-a putut constata, aventura lui rămâne în sfera culturii. Cioran respinge, categoric, politicul şi orice doctrină socială. Cum la sfârşitul anilor '20 şi începutul anilor '30, tinerii intelectuali români discută cu ardoare relaţia dintre *spiritual şi politic*, Cioran – ca şi Mircea Eliade – nu vrea să se implice în sfera vieţii sociale. „Refuz categoric – scrie el, polemizând cu Mihail Polihroniade – de a recunoaşte un primat al politicului, deoarece consider valorile politice la periferia vieţii spirituale, nu pot însă decât să fiu de acord cu domnia-sa atunci când preconizează teroarea ca unicul mijloc de a distruge venalitatea din această ţară. A trecut timpul în care se mai putea umbla cu formule de compromis. Decât, nu pot să nu fiu melancolic gândindu-mă la eclectismul românesc, pe care nu-l găsim numai în valorile propriu-zise ale culturii, ci şi în politică. Această ţară este ţara compromisului şi în care oamenii nu se nasc decât pentru a deveni plaţi". Revine asupra ideii într-un articol publicat la începutul anului 1933 (*Între spiritual şi politic*) în care îşi defineşte mai clar poziţia în favoarea *spiritului*. Justificarea lui este, aici, metafizică: „Când pui la îndoială totul, nu crezi în valori, ce rost are să te angajezi într-o acţiune politică?" Orice sistem ideologic pare tânărului filosof fals şi inutil: „Când îţi este absolut imposibil să spui ce e bine şi ce e rău şi când eşti convins de iraţionalitatea organică a vieţii, ţi se pretinde să crezi într-un fleac de organizaţie sau să militezi până la sacrificiu pentru un ideal istoric şi efemer, când din premisele sceptice şi pesimiste nu poţi trage alte concluzii despre societate decât cele implicate în premisele şi consideraţiile metafizice. Personal, nu cred în nici o doctrină socială şi în nici o orientare politică, fiindcă imperativul istoriei nu poate să-mi anuleze o perspectivă antropologică, după care sursa inconsistenţei lumii sociale şi istorice nu rezidă în insuficienţa ca atare a sistemelor ideologice, ci în insuficienţa iremediabilă a omului şi a vieţii".

În afară de acest motiv metafizic, este unul mai simplu şi mai direct. Cioran îl scoate acum în faţă, cu mult curaj: valorile politice sunt periferice şi, la drept vorbind, ele sunt expresia platitudinii desăvârşite. Aşa că el le îndepărtează de la sine. Prilej, totodată, de a vitupera poziţia intelectualului român incapabil de altceva decât de politică. Cioran refuză, acum, cu o vehementă indignare orice complicitate cu politicul, optând, tot categoric, pentru metafizica imanentă şi, deci, pentru acţiunea spiritualului:

„Pentru un spirit politic, astfel de consideraţii sunt complet irelevante, deoarece este în structura spiritului politic limitarea, platitudinea şi, ca o încoronare, nulitatea. Oamenii politici sunt nişte nulităţi, nişte inconştienţi, lipsiţi complet de un spirit problematic, incapabili să depăşească ideea vulgară de eficienţă. Ideea de politic este strâns legată de cea de afectivitate. Realizarea exterioară şi vizibilă, faptul imediat, plat şi insignifiant sunt singurele cari contează; restul aparţin sferei inutilului. Politicul aparţine domeniului exteriorităţii. Din acest motiv, valorile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

politice sunt la periferia valorilor spirituale, iar a vorbi de primatul politicului echivalează cu un elogiu al platitudinii, nulității și exteriorității. Să nu se confunde valorile politice cu valorile vitale. Acestea din urmă sunt constitutive, alcătuind un plan esențial al existenței, ele au fost disprețuite numai de un spiritualism incolor și diluat (și ce spiritualism nu e incolor și diluat?). Pentru a nu mi se reproșa vreo inconsecvență, trebuie să remarc că nu pot accepta concepția spiritualului din așa-zisul spiritualism. Eu văd spiritualul cu perspectiva unei metafizici imanente și după care acesta este un produs al dezintegrării vitalului, al unui dezechilibru în viață. Ca atare, accept spiritualul, întru cât acesta prezintă un element de incertitudine și tragedie. Nu spiritualism, ci o concepție vitalistă și aproximativ freudiană a spiritului ne conduce în aceste aprecieri. Dacă politicul este la periferia spiritualului și dacă înspre politic nu evoluează decât oameni fără substanță sufletească și fără posibilități interioare, cu rezerve lăuntrice inexistente, incapabili de cea mai măruntă problematică, atunci, vă mai mirați de ce intelectualii români sunt incapabili de altceva decât de politică? Românul este o ființă cu puține resurse sufleteşti; de aici pleacă maleabilitatea și plasticitatea lui. Absența naivității nu este, la el, un rezultat al unei drame chinuitoare sau al unui conflict dureros, ci al unei deficiențe organice și al unei importanțe constituționale".

Fragmentul de mai sus constituie un document moral și intelectual important pentru biografia intelectuală a lui Cioran. Este acum, cu hotărâre, pentru primatul spiritualului. Nu va trece însă mult și va accepta primatul politicului și va scrie articole (despre Hitler, despre „Căpitan", despre cultul forței și ethosul eroic, va exagerba diferențele din unghiul unui naționalism *à outrance*) pe care, mai târziu, le va regreta profund. Atât de mult și așa de profund încât va fi de acord să elimine din cărțile sale românești pasajele incomode din *Schimbarea la față a României*. O operație discutabilă, orweliană, pentru că este inutil să rescriem istoria în funcție de interesele și regretele, vinovățiile prezente. Istoria este așa cum este și trebuie reconstituită cu elementele ei reale, cu toate elementele constitutive. Numai atunci judecățile noastre pot fi drepte și, dacă sunt drepte, putem judeca în chip corect creația din interior.

6. Momentul agonic, pesimismul profetic și fantasmele unui ethos eroic.

„Dă-mi, Doamne, o ură shakespeariană ca să nu-mi pierd din ochi și din inimă obiectul blestemat".

Revenind la creația eseistică a lui Cioran din anii '30, remarc faptul că, pe la mijlocul deceniului, el își schimbă părerea în privința raportului spiritual – politic, zicând că, într-un *moment agonic*, implicarea intelectualului este necesară și, dacă este necesară, politicul nu mai poate fi eliminat din ecuația existențială și spirituală. Face, în consecință, „apologia barbariei" și cere generației sale să-și radicalizeze spiritul, să accepte *ethosul eroic* și *cultul puterii*, în fine, e de părere că România

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trebuie să renunţe la valorile morale bazate pe *toleranţă*, *omenie* şi *resemnare*, pentru un stil, cum am putut reţine din exemplele anterioare, *maximalist şi absolutist*. În discuţia ce se duce în epocă în legătură cu filosofia de existenţă a generaţiei tinere (de remarcat: este prima oară în cultura noastră când se pune cu acuitate problema unei *generaţii tinere* în termeni filosofici, estetici şi morali), Cioran aduce un accent de radicalism în toate planurile. Crede şi el, ca şi Eliade şi toţi din generaţia sa, că a sosit „ceasul tinerilor" şi că „cultura de azi, de cea mai recentă dată, este cultura unor oameni care niciodată n-au fost tineri". Ea este atinsă de simptomele îmbătrânirii: „O îmbătrânire timpurie, un spirit de plictiseală faţă de formele vechi de viaţă, o nesiguranţă şi un presentiment al unei zguduiri tragice, o gravitate melancolică, toate acestea au luat locul acelei spontaneităţi naive, acelui avânt înspre iraţionalitate, cari caracterizează adevărata tinereţe. Problema socială punându-se repede, individul este scos din cadrul obişnuit al vieţii, este aruncat vârtejului şi prăbuşirii. Înainte, celor tineri nici nu li se punea problema socială. Astăzi, insistenţa cu care se pune este un element de îmbătrânire".

Încotro merg tinerii în acest *moment* în care se manifestă „un foc nebun şi chinuitor" „un cinism disperat [...] şi o dureroasă exasperare"? Care trebuie să fie stilul de viaţă al tinerilor? S-a văzut deja ce răspuns dă filosoful la aceste întrebări retorice: stilul de viaţă al tinerilor nu poate fi decât negaţia oricărui stil. Ceea ce vrea să spună: „apologia iraţionalismului", „o conştiinţă anxioasă", în fine, „un ritm prevestitor şi apocaliptic". Decadenţa care, după Cioran a cuprins lumea modernă şi, bineînţeles, cultura ei, nu poate fi depăşită decât „prin încântare pentru fenomenul apocaliptic al barbariei". Nu-i, totuşi, paradoxal să vindeci cultura în derivă prin terapeutica barbariei, haosului, lichidării totale? Nu, zice tânărul moralist, barbaria are un sens creator, ea arde ca fierul roşu rănile decadenţei şi însănătoşeşte spiritul creaţiei: Aşa dar:

„Trebuie activat cu cea mai mare intensitate, cu o infinită nebunie şi cu o exaltare teribilă la procesul de destrămare a culturii moderne. Un paroxism al furiei va arunca în cele patru direcţii ale lumii resturile unei lumi în agonie şi toată exigenţa clarităţii se va dovedi nulă în faţa acestui avânt haotic. Noi nu mai avem al sens decât să lucrăm pentru intensificarea unui proces de prăbuşire care este fatal. Acestei fatalităţi inexorabile nu-i putem opune decât un ritm mai accelerat, o încordare paroxistă şi o tensiune dureroasă, cari vor orienta procesul cu mai multă intensitate în direcţia lui iniţială (...). Nu se poate concepe o barbarie creatoare fără un haos iniţial, fără un vârtej demonic şi dramatic, fără o explozie groaznică, în care toate cadrele vechi sunt anulate. Toţi cari vor dori să urmeze pe calea barbariei vor trebui să renunţe la sentimentul formei şi să nu le fie frică de haos. Vor vedea atunci că marile transfigurări se realizează provocate de perspectiva infinităţii, nu te doboară, ci te purifică şi unde un extaz al infinitului nimiceşte forma pentru un primat al haosului".

Estetismul, mai zice Cioran, reprezintă un semn de sterilitate. Tinerii, chemaţi să dezlănţuie această nebunie creatoare, trebuie să-şi aleagă ca simbol *focul* şi, ca-n extazul mistic, să accepte suferinţa de a nu putea exprima inexprimabilul. Ei au, aşa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar, o misiune metafizică, dar şi o misiune politică. Rolul lor este să schimbe faţa României, începând prin a renunţa la dependenţa ei de Franţa. Cioran mai face o dată (a câta oară?) această profeţie. Preconizează, de asemenea, lichidarea democraţiei („democraţia n-a reuşit şi nu va reuşi să realizeze o convergenţă a tinerimii, o încadrare organică şi mesianică în destinul istoriei al unei naţiuni"...). În locul democraţiei neputincioase, trebuie „o adevărată dictatură care să pună naţiunea la teasc". Dictatura, avertizează el, trebuie înţeleasă „ca o fatalitate, [ca] un *Amor fati* politic"

În programul său şi, fatal, al generaţiei tinere, Cioran înscrie acum: *adamism*, *interiorizarea spiritului* („reîntoarcerea spiritului spre tine însuţi"), *nelinişte a problematicului*, *boicatoarea spiritului de sistem* în filozofie şi, în genere, în procesul gândirii, *accentul pe individual şi pe nota existenţială, concepţia tragică a existenţei, fragmentarism*, „religiozitatea tragică" etc. În acest program de revizuire a spiritului românesc şi a structurilor sociale intră, desigur, şi ţărănimea. Se cunoaşte ce părere catastrofală are feciorul preotului din Răşinari despre inerţia rurală în *Schimbarea la faţă a României*. Anticipează această idee într-un articol (cu totul neinspirat) în care susţine că ţăranul nu-i făcut pentru democraţie şi că „dictatura este paradisul [lui] terestru"... Cam în acelaşi timp, Cioran face un portret negativ lui Maniu, liderul politic al Ardealului, zicând că el reprezintă „o eroare a naturii şi un blestem al Ardealului", un „zero al politicii româneşti", „vidul de vitalitate al acestui budist balcanic care simte o voluptate să renunţe la putere când este mai popular", „cea mai mare decepţie a României postbelice şi rana deschisă a României"... Înfuriat şi, evident, nedrept, filosoful din spaţiul „mărginimii" transilvane solicită lui Dumnezeu o ură năpraznică pentru a putea distruge mitul de la Bădăcin: „Dă-mi Doamne, o ură shakespeareană, ca să nu-mi pierd din ochi şi din inimă obiectul blestemat"... Numai G. Călinescu a mai făcut, prin 1946, un portret atât de injust al omului politic ardelean care a jucat, totuşi, un rol esenţial în realizarea unităţii statului român. De unde se poate deduce că nebunia politicului obnubilează, uneori, profunzimea şi noblеţea spiritului creator.

*

Ce rol poate afla în acest *moment agonic* scrisul? Deşi scrie ceea ce scrie şi îşi asumă un rol misionar în acţiunea întreprinsă de *pesimismul profetic*, Cioran nu face mare caz de calităţile scrisului în eseurile sale de tinereţe. A vorbit – s-a reţinut – de necesitatea de a vitaliza formele şi de a pregăti, astfel, emergenţa conţinuturilor, dar la structură şi misiunea scrisului se referă rar. Şi aproape niciodată reflecţiile sale nu privesc calitatea scriiturii ca atare. Acceptă într-un rând ideea că scrisul este o eliberare, dar o eliberare temporară, deoarece nu-i posibil a scăpa de obsesii în chip definitiv, scriindu-le, mărturisindu-le. Obsesiile vin şi revin. Ceea ce este adevărat. Scrisul, în aceste condiţii, are o valoare terapeutică pentru om „numai în măsura în care îl poate salva"... Nenorocirea este că terapeutica scrisului nu are decât efecte scurte, aşa că, întocmai ca psihanaliza, trebuie repetată. Cioran are, în acest caz, motive întemeiate să fie sceptic. Din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fericire, aş zice, pentru că ineficienţa terapeutică a scrisului are o consecinţă pozitivă majoră în cazul lui Cioran: sporeşte volumul creaţiei şi consolidează opera...

7. Anatomia melancoliei într-un discurs filosofic care face apologia barbariei

Esenţial ideologice, doctrinare, deşi autorul respinge principial şi programatic orice doctrină şi spune că orice ideologie este o eroare şi chiar un păcat, articolele de tinereţe ale lui Cioran tratează printre rânduri şi subiecte morale şi filosofice care vor deveni în cărţile franceze fundamentale şi exponenţiale pentru talentul lui remarcabil de moralist. Are de pildă, notaţii fine despre singurătate şi suferinţa singurătăţii sau, poate, invers (singurătatea suferinţei) ori despre melancolie şi iubire, mistică, spiritul agonic, tipologia disperării, caracterul eschatologic (deja semnalat de noi) al culturii moderne în plin proces de declin, în fine, concentrat asupra cestor teme mici, spiritul cioranian îşi etalează mai bine toate însuşirile... Adică fineţea şi capacitatea de a organiza paradoxul. Învaţă repede această tehnică şi, în generaţia lui, poate chiar în toată literatura română, nu-i altcineva care să-l întrecă. Încă de acum (1930–1940) se dovedeşte a fi un moralist de clasă, un mare moralist, venit, cum am precizat deja, pe o tradiţie puternică şi nu în totalitate revelată de istoriografia noastră literară. O demonstraţie pe care va trebui s-o facem într-o zi.

Finetea moralistului Cioran se vede mai bine în cărţile sale, acolo spiritul disociativ şi negaţionist este concentrat mai mult asupra lui însuşi şi nota personală este mai pregnantă. În eseuri – opera de însoţire şi, cum am precizat, laborator de creaţie – reflecţiile au un mai pronunţat caracter filosofic, în sensul că vizează categorialul, clasa din care face parte sentimentul de iubire, de pildă, nu atât iubirea în sine. Iubirea exprimă, în această perspectivă, „simţul pozitivităţii vieţii [...] prin asimilarea iraţională în dorinţă"... Moralistul găseşte soluţia pentru a dezrobi iubirea de aceste relaţii: „Dacă oamenii ar ajunge la o stare de dezinteresare şi reflecţie mai mare, ar trebui să-şi spună, în caz de iubire reciprocă: iubesc iubirea din tine, sau doresc dorinţa ta, precum iubirea mea, şi dorinţa mea, le iubeşte ca atare". În aceiaşi ordine de probleme, sexualitatea, zice Cioran, reprezintă „o totalitate concretă", în actul sexual, femeia şi bărbatul „se neagă pe ei înşişi, realizând o expresie pură de viaţă"... Demonstraţia filosofului este complicată: *erosul duce la negarea formelor individuale şi atinge paroxismul inconştienţei*. În fine, după o trecere a erosului printr-o reţea de concepte cu un mare grad de aproximaţie („Erosul este o jertfă pentru totalitate sau universalitate concretă"), moralistul ajunge la o concluzie mai omenească: „în iubire este o singurătate în doi". În alte însemnări (în *Pe culmile disperării*, de pildă), Cioran va fi mai nuanţat în privinţa iubirii, pusă alături de mistică şi muzică în compartimentul valorilor pozitive. Acum, nu crede că bunătatea este iubire, ci expresia unei atitudini sceptice. Bunătatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sceptică? Paradoxal. Fără farmec sexual, iubirea este „tot atât de nulă ca o femeie fără zâmbet", scrie scepticul Cioran.

Subtile sunt şi însemnările despre melancolie judecată în funcţie de culorile anotimpului. Melancolia de iarnă este deprimantă, cultivă un sentiment teribil de inutilitate, îngheaţă orice extaz: „Când în lume simţi inutilitatea oricărui efort şi când timpul nu mai are nici o semnificaţie creatoare, mai lipseşte numai cadrul obiectiv, mediul exterior pentru a avea deplin senzaţia unui vid interior absolut. În acele înserări de iarnă, când noaptea roade din zi ca un cancer, când prin geam nu şi se deschide decât perspectiva indefinitului pe un cer monoton şi apăsător, când singurătatea devine atât de teribilă, încât te împietreşte într-un extaz paradoxal fără revelaţii, iar sentimentele nu ţin nici spre viaţă ţi nici spre moarte, rămânând aţintite înspre monotonia şi indefinitul cerului, în astfel de înserări se realizează condiţia obiectivă a groaznicei senzaţii de vid interior" în timp ce melancolia de vară este pozitivă, produce „o beţie luminoasă": „Melancolia e dulce şi păstrează ceva din bucuria neliniştită a întâielor presentimente erotice. Chiar atunci când priveşti înmărmurit un cer cenuşiu, senzaţia singurătăţii nu e atât de apăsătoare încât să amuţească gândul şi să golească simţirea, fiindcă palpitaţia naturii întreţine un ritm de viaţă stăpânită, care nu aşteaptă decât o izbucnire la lumină. Melancolia de vară este corectată totdeauna ziua de o beţie luminoasă, în care sentimentul eternităţii vieţii creşte ca o floare naturală". Cât despre moarte – „singurul lucru sigur şi absolut din această lume" – Cioran consideră că ea este subiectul esenţial al filosofiei. Discută acum puţin despre el, mai mult despre ceea ce el anunţă, şi anume *momentul agonic* în care s-ar fi instalat deja cultura europeană. Cum s-a observat din alte texte, moralistul este fascinat, realmente, de luminile acestui crepuscul general... Fac parte din utopia lui negativă. Căci toate aceste fantasme ale negativităţii care asaltează spiritul lui Cioran se constituie, în scrisul lui, într-o imensă şi fascinantă *utopie a crepusculului.* O utopie în care nu ficţiunea funcţionează, ci imaginaţia ideilor. O formidabilă imaginaţie care întoarce, în fond, lumea pe dos...

8. Geniul epistolar al lui Cioran. A devenit deja un spirit „pascalian". Problema religiei

„Adevărul despre un autor e de căutat mai degrabă în corespondenţă decât în opera sa. Cel mai adesea opera este o mască".

„Refuzul lumii este de esenţă religioasă şi orice tristeţe este superficială, dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie şi muzică, m-aş face paznic de bordel".

În corespondenţa bogată şi extraordinar de interesantă, acum şi mai târziu (Cioran este unul dintre marii noştri *epistolieri*!), eseistul îşi reformulează sau îşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anticipează, într-un stil mai pronunţat subiectiv şi polemic, ideile din articolele sale, asociindu-le mici elemente din viaţa intimă. Comunică, am putea spune, prietenilor (Bucur Ţincu, Eliade, Noica, Ion Chinezu) şi familie sale *idei trăite* (după formula de mai târziu a memoriilor lui Tudor Vianu). Reflecţia şi confesiunea se asociază deseori în aceste răvaşe dominate, în mai mare măsură decât eseurile, de un spirit al catastrofei şi al urgenţei. În noiembrie 1930, stă, de la o cafenea din Bucureşti şi-l anunţă pe amicul Bucur Ţincu că nu se poate încadra „în tipul activ şi pasional", îi place tipul „contemplativ şi rece". Când îi citim articolele, vedem că nu reuşeşte. E mereu pasional, anxios, convins că lumea merge spre dezastru. Este interesant de antropologie şi caracterologie, dar, cum are de pregătit o teză de doctorat despre Kant, se preocupă de filosofia pură (*timp, spaţiu, număr, cauzalitate*) şi le dă sfaturi din belşug prietenilor de peste munţi: *dacă ţi-e scârbă de viaţă să nu-l cauţi pe Baudelaire, ci pe Leiznitz şi Hume, chiar pe Zenon. Oamenii trişti* – şi Cioran este, slavă domnului, un om foarte trist sau, pentru a-i folosi vorbele, de *o bestială tristeţe* – nu *trebuie să se ocupe cu poezia, ci cu matematicile* pentru că „numai obiectivitatea matematicilor poate învinge subiectivismul inspiraţiei poetice sau lirismul tristeţii". Când scria această propoziţie, se gândea, oare, Cioran, la decizia lui Valéry de a abandona literatura şi de a studia, timp de două decenii, matematicile şi fizica? Peste câteva săptămâni (23 nov. 1930) scrie aceluiaşi amic că *filosofia vieţii* – la care a aderat deja – trebuie să atace morala şi s-o oblige să decidă: ori rămâne la spiritul vechi (iudeo-creştin), ori se sincronizeze cu spiritul vremii („tendinţele trăirii imediate"). Îi dă, totodată, veşti despre profesorii de la Universitatea din Bucureşti. Nu are opinii prea bune. A rupt orice legătură cu ei. Nu se duce la cursurile de filozofie („se discută lucruri atât de plictisitoare"), abia dacă trece din când în când pe la cursurile lui Iorga. De altfel, diploma de filosof nu-i serveşte la nimic. Aşa că studentul în litere şi filozofie îşi vede de ale lui. Citeşte, comentează, respinge. Are colegi veniţi, ca şi el, de altfel, din lumea ţărănească. E sceptic în privinţa lor: „Cum o să înţeleagă un om cu conştiinţa rurală probleme care se pun la agonia civilizaţiilor?"... Dar el, filosoful, cum ajunge să le înţeleagă? Nu se poate să-ţi formezi conştiinţa şi să-ţi educi gusturile? Cioran este de pe acum plin de prejudecăţi aspre. Trebuie să aşteptăm însă *Schimbarea la faţă a României* (1936) ca să aflăm gândul său întreg privitor la inerţiile, după el, pietrificate ale lumii rurale, ostile civilizaţiei agonice... Nu-i singurul care, în această epocă de paroxism a ideologiilor, gândeşte că progresul începe cu eliminarea clasei ţărăneşti. Există o întreagă literatură pe această temă.

Cioran acceptă acum filosofia istoriei, citeşte corespondenţa lui Taine, în privinţa axiologiei culturii stă pe poziţii spengleriene şi are păreri cât se poate de proaste despre intelectualul român. („nu există; noi nu avem intelectuali şi nici nu vom avea"). Dar cel care respinge această categorie ce este? Tânărul Cioran cade din nou în cunoscutul, clasicul sofism al Cretanului... Nu va fi ultima oară. Naţia română, în totalitate, ar fi decimată de un „subiectivism nenorocit" care împiedică orice valorificare corectă... Sofistul bucureştean este trist pentru că nu-l cunoaşte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nimeni şi se gândeşte să scrie un studiu despre spiritul normativ. Citeşte o biografie a lui Pascal şi află ceea ce gândeşte şi el despre durere şi boală. În altă corespondenţă declară că a devenit deja *pascalian*. N-are încredere în critica literară pentru că nu are „criterii precise şi universal valabile" (va fi şi ideea lui Noica), iar unei doamne, Ecaterina Săndulescu, îi va scrie (19 aug.1933) că-i păcat să-şi risipească energiile creatoare în critica literară pentru că, e limpede, „critica literară duce pe om la periferia lui"... Noica reproşa criticii faptul că nu ajunge la concept, în afară de faptul că nu are criterii generale. Idei, totuşi, discutabile într-o cultură care a dat mari critici literari. Până la urmă, criticii sunt aceia care judecă creaţia din interiorul *filosofiei existenţiale* şi, cazul special al lui Cioran, opera lui este revendicată, în Franţa, cel puţin, de critică, nu de filosofi.

În privinţa moralistului care îşi duce, întristat, viaţa într-un detestabil oraş balcanic, aflăm că este un om ambiţios, nu vrea să stea niciodată pe locul doi, se simte dezrădăcinat şi inadaptat printre valahii care trag spre zarvă şi facilitate, dar moralistul în răspăr cu valahii nu ezită – aflăm dintr-o scrisoare către amicii ardeleni – să profite de gustul lor pentru destrăbălare. Face chefuri monstruoase şi merge la cocote cu *Critica raţiunii pure* în buzunar. Este, nu mai încape vorba, un *eretic în faţa ideocraţiei şi absolutismului*, iar în momente mai calme compătimeşte soarta lumii: „aş vrea să ling toate rănile acestei lumi" – scrie el lui Eliade în dec. 1935. În martie 1941 se gândeşte să ofere poporului român un ghid filosofic şi moral: o *Filozofie a neîmplinirii*. Să fie vorba de *Îndreptar pătimaş*? Refuză, tot acum, „derbedeismul" – un termen care n-a rămas în limbă. Trăieşte, deocamdată, într-o lume „trivială, lipsită de orice distincţie interioară, incapabilă de paradox, de adâncime sau de iraţionalitate", are deja intuiţia „absurdităţii progresismului" (e, deci, antimodern) e prost pregătit pentru viaţă şi are *un sentiment astenic al vieţii, nu se poate bucura de nimic*. Colegii lui îl numesc „cinic"şi el e gata să accepte insulta dacă prin cinism înţelegem sinceritate dusă la paroxism. Este un „introvertit", dar, ar trebui să adauge că-i un introvertit care explodează repede, cu mari violenţe verbale împotriva lui *le dehors*. Un introvertit care acceptă toate impertinenţele în afară de aceea de a tăcea. Nu-i specialitatea lui... Ca şi prudenţa, buna cuviinţă şi tot ce ţine de detestabilul, după el, bun simţ (religia platitudinii şi a mediocrităţii). În aprilie 1933 scrie o carte (*Pe culmile disperării*) şi-i comunică satisfăcut lui Bucur Ţincu: „am spus acolo lucruri distrugătoare".

Cioran din preajma *Culmilor disperării* are şi momente când judecă, am impresia, cu mai mare obiectivitate pesimismul şi pasionalitatea lui debordantă. O face, de pildă, într-o scrisoare din 19 aug. 1933 către Ecaterina Săndulescu, cea pe care mai înainte o sfătuia să nu-şi piardă timpul făcând critică literară. Acum se întinde sigur pe divanul analizei şi se descoperă astfel: „Dacă în existenţa mea n-ar fi ceva ireparabil, o fatalitate implacabilă şi dureroasă, simt că aş deveni un individ strălucitor, capabil de o infinită generozitate, de o dăruire ce ar face din viaţă mai puţin o serie de ocazii pierdute. Aş şti eu cum să exploatez fiecare moment al vieţii, pentru ca din orice scânteie să scot o flacără şi din orice picătură, o mare. De ce sunt eu pesimist? Fiindcă depresiunile, ce se nasc fără voia mea, îmi omoară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pâlpâirile elanului. Şi dualitatea aceasta este atât de fecundă în dramatism, încât infinitatea lui deviază în baroc şi grotesc, în crispări ultime şi apocaliptice". Omul care descurajează cu eseurile sale întregul univers, se gândeşte să scrie, ca un gest de autoironie, *un imn al bucuriei*. Paradoxul deprimării! Când ajunge în Germania ca bursier Humbold (noiembrie 1933), se simte bine, are gânduri serioase (să studieze cu Nicolai Hartman şi Ludwig Klages –„temperament exaltat până la demonie") şi scrie în acest sens lui Eliade... Nu participă la viaţa oraşului, pentru că Berlinul are „prea mult stil, prea multă istorie, prea multă tradiţie [...], o arhitectură [...] rigidă şi tristă". Cioran se arată şi, aici, cusurgiu, cum se arată când se va stabili la Paris: infernul şi, totuşi, singurul oraş de pe lume unde ar putea trăi. De crăciun (1933) ţine o conferinţă la Fundaţia Humbold despre muzica religioasă orientală şi, cam tot atunci, îi scrie lui Petru Comarnescu că, trecând printr-o teribilă criză de deznădejde îl apucă bucuria „de a avea un destin [...] de a face din fiecare clipă o răspântie"... Vă scrie, nu mai ştiu dacă înainte de a face această mărturisire sau după, un articol răsunător, *Omul fără destin*, cu adresă la destinul lui Mircea Eliade.

Ce-i place, totuşi, la Berlin este muzica („ascult toată ziua muzică în cameră"). Mai este un român care se bucură în Germania de muzică şi... bere. I. L. Caragiale, desigur. Se duce cu trenul la Leipzig să asculte un concert de Beethown... Cioran, două-trei decenii mai târziu, ascultă, din motive financiare, muzică în camera lui. În martie 1934 este la München, oraşul îi pare strălucit şi îşi anunţă părinţii că şi-a cumpărat două perechi de pantofi. Peste câţiva ani, fiind la Paris, îşi cumpără două costume de haine. La 1 iunie 1934 îi scrie lui Blaga, după ce citise *Cenzura transcendentală* –„singura carte filosofică pe care am citit-o". Aşteaptă altceva, o revelaţie, o dramă: „mă arde o pasiune profetică de *Vechi Testament*, care mă cucereşte atât de irezistibil, încât mă simt iresponsabil în lumea ideilor. Antipodul meu: Ardealul". Iar Ardealul, sceptic şi indiferent ca toată ţara, care nu poate înţelege presimţirile misterului. În aceeaşi zi (1 iunie 1934) trimite lui Petru Comarnescu o scrisoare în care desfiinţează, pur şi simplu, *Nu* de Eugen Ionescu. Reproduc, un fragment: „Îţi mulţumesc pentru volumul lui Eugen Ionescu, pe care l-am primit acum câteva zile. Trebuie să-ţi mărturisesc că în viaţa mea n-am simţit un dezgust mai mare la lectura unei cărţi. O scârbă nesfârşită m-a apucat în faţa acestei nulităţi intelectuale şi morale. Este atât de puţină tragedie în mizeria acestui om, încât nu pot să am pentru el nici milă nici măcar dispreţ. Tu scriai în „Vremea" despre un aşa-zis mit ionescian. Eu n-am aflat de el; dar dacă este cazul, atunci cu adevărat nu mai e nimic de sperat de la cultura românească. De ce nu ţi-aş spune-o? După ce am citit cartea lui Eugen, am avut impresia că m-am prăbuşit într-un closet de ţară. Declar rupte orice legături personale cu acest om. Dacă aş fi convins că la lectura cărţii mele cineva ar simţi o senzaţie analogă, aş retrage-o imediat. Există şi în mine destulă mizerie; dar m-a salvat totdeauna regretul de a nu putea iubi viaţa, care exprimă în formă negativă atâtea posibilităţi de refaceri viitoare". Nu comentez, aici, această neînchipuită vehemenţă şi nici faptul că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nihilismul lui Eugen Ionescu se apropie, în unele puncte, de nihilismul din eseurile şi cărţile lui Cioran. Am făcut această demonstraţie în *Tânărul Eugen Ionescu.*

Nu-şi refuză la München, „fericiri minore", nu ştim care. Când află, în dec. 1934, că Goga a fost numit profesor, se gândeşte să-i ceară să-i fie asistent. La Berlin, în 1935, ia ore de franceză şi îşi schimbă ideile despre politică. În martie 1935 scrie fratelui său, Aurel, că „politica în stil mare este superioară ştiinţei". Curioasă comparaţie! Ce legătură poate fi între ştiinţă şi politică şi ce argument poate avea un intelectual de clasă pentru a alege politicul în defavoarea ştiinţificului? Întors din Paris, îi comunică lui Blaga la 12 aprilie 1935, impresiile sale: „încântat de oraş, scârbit de oameni". Află, tot atunci, că fratele Aurel trece printr-o criză religioasă şi vrea să părăsească dreptul pentru a se înscrie la teologie. Filosoful încearcă să-l convingă să nu facă această eroare pentru că, zice el, va fi mai nefericit decât înainte. Merită reprodusă integral această fulminantă tăgăduinţă a Bisericii într-un mediu bisericesc, cum este acela în care trăieşte familia Cioran:

„A crede în Dumnezeu, n-are legătură cu biserica lui; că pentru creştinism nu se mai poate lupta eficace şi ca atare studiul teologiei nu mai poate constitui o misiune; religiozitatea ta este fructul unei crize trecătoare, iar nu al unei dispoziţii organice; pe Dumnezeu nu l-ai descoperit în tine, ci în neliniştea ta (care nelinişte, în câţiva ani, sunt sigur că nu va mai avea conţinut religios); etuziasmul religios constituie o salvare, pentru ca odată epuizat să te lase vid. Şi atâtea altele... Aş vrea să nu mă înţelegi greşit. Eu nu sunt împotriva convingerilor tale religioase, ci împotriva ataşării tale de o instituţie moartă sau care moare. Biserica a fost instituţia cea mai grandioasă, ca model şi formă politică de viaţă (ca tactică, dacă vrei). Agonia ei este atât de lungă, fiindcă viaţa ei a fost imensă; teologia n-o să-ţi dea nici o satisfacţie de orgoliu. Admit că studiezi mistica, pe care, după muzică, o preţuiesc mai mult din tot ce au produs oamenii. Dar la teologie nu vei găsi mistică, vei găsi, însă, dogme, istorie şi raţionalism voalat. Faci cea mai mare greşeală dacă vei părăsi dreptul, fiindcă în câţiva ani vei părăsi şi teologia, rămânând de două ori vid. Când am descoperit religia, şi eu am fost tentat să urmez teologia. Acum regret de a nu fi studiat dreptul, dacă n-ar fi decât pentru cultura juridică. Tu eşti un temperament sceptic şi prin studiul teologiei îţi vei mări doar îndoielile. Pentru oameni ca tine sau ca mine, religia este un deliciu otrăvitor, care ne seduce cu certitudini ce sunt doar amăgiri. Eu nu cred în aceste amăgiri, dar le preţuiesc mai mult decât orice realităţi. Toată *Biblia* este un sistem de amăgiri, o sumă de iluzii, care mă interesează mai mult din punct de vedere politic. Pentru cucerirea puterii se poate învăţa numai de la Hristos şi dintr-un tratat de tactică militară, presupunând neapărat că ai o doctrină şi o organizaţie. În Dumnezeu nu cred, decât când orgoliul mă identifică cu el. Niciodată n-am crezut în Dumnezeu, dar totdeauna m-a interesat personal, privat. Înţelegi: nu ca o problemă a mea. N-am făcut altceva cu El decât să-i cer socoteală. Dar în faţa întrebărilor mele este atât de mic, cât un plutonier. În definitiv, Dumnezeu nu răspunde niciodată. Nu te baga sluga lui Dumnezeu, fiindcă nu-i rentabil. Vei fi mai nefericit decât înainte. Fii diletant cu principiul ultim. Odată prins în el, nu vei mai avea libertatea să te duci

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în altă parte, mai departe. În principiul ultim eşti pentru ultima oară. De ce îţi condiţionezi existenţa de credinţa ta în Dumnezeu: În loc să lucrezi la fortificarea şi la autonomia ta, îţi sacrifici viitorul pentru un ideal fără durată. Tu trebuie să mă înţelegi bine: eu nu sunt împotriva credinţei în Dumnezeu, ci împotriva consecinţelor pe care tu le tragi din ea, considerând comparativ lumea noastră şi a lui Pascal, sunt mai drastice decât ale acestuia. Nu înţeleg cum sunt oamenii care cred în Dumnezeu, deşi mă gândesc zilnic la el. Luther punea religia înaintea muzicii; pentru mine, muzica este suprema expresie şi numai în al doilea rând, religia. Crizele religioase sunt aşa de importante şi de grave, încât e greu să se spună dacă pleacă din boală sau ele însele sunt una. Nu te juca cu destinul tău; nu uita că în afară de viaţă nu există decât iluzii, singura realitate. Cu Dumnezeu am început şi eu. Şi de atunci, numai căderi, cărora am început deja să le pun capăt şi le voi pune. El nu poate nimic împotriva unei voinţe infinite. De la sfinţi am învăţat în ce fel mă pot face independent de lucrurile absolute prin metoda mea, a orgoliului fecund şi calculat".

Un moment important în biografia morală şi intelectuală a autorului *Lacrimilor şi sfinţilor* care simte că are acum „o inimă în mi mior" şi, cum îi mărturiseşte lui Eliade (dec. 1835), din Sibiu, tot ce există pare a fi „hrană pentru o tristeţe nemăsurată". Cu naţionaliştii nu are comun decât interesul pentru România: „Iubesc totuşi o patrie, fiindcă lumea nu-mi este una. Refuzul lumii este de esenţă religioasă şi orice tristeţe este superficială, dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie şi muzică, m-aş face paznic de bordel". Iată o confesiune care ne pune pe gânduri: moralistul aşează religia pe aceeaşi treaptă cu muzica, mărturisind că, de n-ar fi ele, ar alege o meserie dezonorantă. Încă odată: paradoxalul Cioran, iubitor de oximoronuri!... Trece, evident, dacă nu printr-o criză religioasă, oricum, îşi pune mai intens problema religiei şi scrie splendida frază de mai sus despre tristeţea religioasă. Mai scrie una memorabilă, citată de mai multe ori în acest studiu: „tragedia mea provine din faptul că sunt un om nereligios, ca şi tine". Confidentul lui este, se înţelege Eliade care nu scrisese încă *Tratatul de istorie a religiei*, dar se ocupa intens de spiritualitatea asiatică... Cioran citeşte *Huliganii* şi îşi dă seama, cu tristeţe, că generaţia lor este condamnată la ratare. Simte nevoia de a se răzbuna într-un mod curios împotriva autorului care discută într-o operă de ficţiune despre aceste complexe ale generaţiei: „Deşi am pentru tine o simpatie infinită şi nedezminţită, simt uneori o dorinţă să te atac, fără argumente, fără probe şi fără idei. De câte ori am avut ocazia să scriu ceva împotriva ta, de atâtea ori am observat o creştere a afecţiunii. Pentru toţi oamenii pe care îi iubesc am un sentiment atât de complex, de haotic şi de echivoc, încât mă apucă ameţelile când mă gândesc. M-a apucat o dorinţă frenetică de ascetism, de post, de singurătate metodică, de chin organizat, de sfâşiere sistematică. Poate că sunt singurul dintre prietenii tăi care să înţeleagă accesele tale de furie, dorinţa de suprimare a continuităţii vieţii, pasiunea unei rupturi. Mi-e frică uneori ca toată tortura să [nu] fie o tentaţie satanică, o demonie subterană; înţeleg prea bine îngerii şi mi-e teamă să nu fie căderea care mă apropie de ei. Tot ce nu e istorie e religie. Totul este religios; căci istorie nu este".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Logică cioraniană: pentru că am pentru tine o iubire spirituală nemărginită, aş vrea să te atac cu cruzime. Altminteri, este atent cu prietenii săi, le citeşte cărţile şi le comunică impresiile. Când apare *Lacrimi şi sfinţi*, părinţii săi sunt, evident, mâhniţi de ceea ce scrie fiul lor. Fiul, aflat la Paris (2 dec. 1937) se justifică:

„Căci, înainte de-a publica acea carte îmi dădeam seama că o să vă supere, că n-o să puteţi consimţi la ideile ei, născute din amărăciuni şi dureri fizice, pe cari nimeni nu le poate bănui. Trei ani de insomnii – la o vârstă ca a mea – mi-au lăsat toxine în corp şi în suflet, de cari nu mă pot debarasa numai prin paradoxe amare şi prin acest amestec de cinism şi de religiozitate. În loc să vă mâhniţi, ar trebui să înţelegeţi. Drumul meu nu seamănă cu al celorlalţi oameni, deşi ştiu că numai asta v-ar conveni. Tot ce scriu eu, trebuie să scriu. Nu pot altfel. Orice concesie ar însemna o sinucidere intelectuală. Pe mine nu mă impresionează nici un atac ce-ar veni din partea oamenilor. Dacă toată lumea ar fi împotriva mea, eu nu m-aş da înapoi. Mă doare, însă, când văd că şi D-voastră, cari ştiţi cât am suferit – şi, ca atare, puteţi bănui sursa ideilor mele – vă asociaţi la protestul mut sau explicit, al celorlalţi. Ironiile care le fac eu la adresa sfinţilor sau a lui Dumnezeu nu sunt zeflemeli sau simple bătăi de joc, ci fructul unei credinţe disperate sau cazna unui om care vede lucrurile, prea clar, pentru a adera naiv la o credinţă oarecare".

Un fapt mi se pare că trebuie reţinut din această lejeră spovedanie: „amestecul de cinism şi religiozitate" în discursul cioranian care nu-i o zeflemea, ci „fructul unei credinţe disperate". Este un mare adevăr în această precizare. De aici, dar şi din alte însemnări, înţelegem că sentimentul disperării are în scrierile româneşti ale lui Cioran o notă de religiozitate, iar cinismul este modul lui de a le brava. A-şi brava, întâi complexele, iubirile spirituale abandonate, sentimentalismele, în fine, codul comun de existenţă. Este psihologia contestatară a adolescenţei, când spiritul se deschide spre lume şi în lume descoperă o arhitectură de interdicţii. Când îi iei la rând scrierile, remarci faptul că Cioran a cultivat până târziu, poate chiar până la moarte, această revoltă proprie, repet, spiritului adolescenţei, împotriva *contractului social* semnat şi acceptat înainte ca el să fie întrebat şi împotriva *contractului* (codului) *moral* care, iarăşi, a fost stabilit fără ca el să fie consultat dacă îl acceptă sau nu. Hotărât lucru, nu-l acceptă!

*

Ideologic, lucrurile sunt mai complicate. În dec. 1937 Cioran este deja câştigat de ideea unei revoluţii de dreapta şi crede că Garda de Fier este „ultima şansă a României". Comunică această convingere lui Eliade. Pe Jeni Acterian o asigură (28 martie 1938) că este un om leneş şi nu se ridică la înălţimea tristeţilor sale, iar pe Dumnezeu nu-l admiră „decât până la creaţie". Părinţilor le spune că Franţa, pe care mai înainte o socotea superficială, este „singura ţară respirabilă". Când ajunge pe malul Mediteranei, scrie unui prieten din ţară că „din filosof de nopţi albe ajungi o curvă a azurului" şi că pentru a fi fericit sunt necesare trei condiţii: „marea şi femeia şi apoi nihilismul" Şi ca să fie mai explicit: „Când nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

crezi în nimic, în umbra sânilor şi în alinările marinei încerci iresponsabilitatea lui Dumnezeu înainte de creaţie. Întinderile şi îmbrăţişările mi-au descoperit dulceaţa nimicului. Imaginează-ţi un budism senzual. (Asta-i formula vieţii tale)". *Un budism în umbra sânilor, o petrecere în dulceaţa nimicului*? Cioran are, acum, reverii hedoniste... Călătoreşte cu bicicleta prin Franţa pentru a scăpa de *oroarea de a gândi* (aceasta-i justificarea sa). Evident, şi pentru alte motive. Va explica el însuşi, în alt loc ce mult a însemnat pentru Cioran, metecul sosit în Franţa cu alt model în spirit (cel german) şi cu prejudecăţi balcanice în suflet, cunoaşterea directă a lumii franceze. O călătorie, putem spune, de iniţiere, foarte originală, adică, cioraniană.

Corespondenţa de după 1940, este mai puţin interesantă. În oct. 1942 lucrează încă la o teză de doctorat (n-o va termina niciodată, probabil nici n-a început-o!) cu privire la filosofia „vitalistă, fenomenologie şi filosofia existenţială". Pe C. Noica îl ceartă (24 febr. 1943) că se retrage la Gurile Dunării –"unde totul va intra iremediabil în doină şi unde Miorița va deveni curvă, eu m-am scos afară din istoria culturii"... Propoziţii ce vor supăra, mai târziu, pe Petre Ţuţea. Lui Mircea Vulcănescu îi trimite, la 3 mai 1944, o scrisoare de amor intelectual, cu o precizare care confirmă bănuiala că *Dimensiunea spirituală a existenţei* a fost scrisă ca o replică la *Schimbarea la faţă a României*. Cioran ar fi vrut să scrie, dacă istoria n-ar fi fost cum este, o replică la replică: „Dacă evenimentele n-ar fi aşa cum sunt şi eu n-aş fi buimăcit de ele, m-aş apuca să scriu complementul *negativ* al acelei superbe *Dimensiuni*..., în umbra căreia puţinătatea mea se desfată, neînstare să reziste măgulirii. Cum aş putea aista pasiv la o dedicaţie înscrisă sub cea mai substanţială tălmăcire a întâmplării valahe? Dacă răul din mine ar fi o dată atât de lucid pe cât a fost binele în tine, mă voi sforţa să întunec puţin icoana *Mioriţei*, să vorbesc şi de gălbeaza ei. După ce-am citit studiul tău, în acest Cartier Latin în care putrezesc glorios de şapte ani, îmi ziceam că n-aş avea totuşi nimic de adăugat dacă el s-ar fi terminat cu o analiză a adagiului fatal: „n-a fost să fie" – care-mi pare a fi cheia tuturor neizbutirilor noastre şi formula în sine a oricărei ursite. De multe ori, în crizele de urât ale inutilităţii mele pariziene, m-am gândit la tine şi-mi spuneam: Mircea Vulcănescu ştie toate şi este totuşi un om împăcat. Tot atâtea ori te invidiam, căznindu-mă să descopăr taina împăcării tale, rezistenţa ta la afurisenie. Se pare poate să fi făcut o experienţă reuşită a lui Dumnezeu – pe când eu, de câte ori m-am apropiat de El, m-am rostogolit în neprielnicii, iar în biografia Fiului său m-am oprit la clipa răposării. Cât regret că istoria contemporană s-a interpus necruţător între noi, că n-am avut prilejul des să-mi îndulcesc atâtea râni cu undelemnul duhului tău!".

În dec. 1946 o anunţă pe Jeni Acterian că şi-a lichidat toate credinţele şi toate lucrurile (româneşti?) şi că scrie la o carte în limba franceză (*Exercices négatifs*), iar într-o misivă adresată lui Petru Comarnescu (11 ian. 1947), redactată în franţuzeşte, regretă aberaţiile din scrierile româneşti („comment j'ai pu accumuler tant d'élan, d'insolence et de prétention?"). Consideră că tot ce a scris în româneşte cu excepţia, poate, *Amurgul gândurilor*, este „dezastros de rău scris", „Mi-am ratat cariera literară în România" – prefaţează el, convins că şi-o va rata şi în Franţa şi în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice limbă. Îşi recunoaşte greşelile şi îşi regretă culpabilitatea. O va repeta în diverse împrejurări. Scrie acum propoziţia profetică care va fi citată de multe ori de comentatorii săi. Am citat-o şi noi, mai înainte: *nenorocirea lui este de a fi crezut că sufletul este totul, în timp ce cuvintele sunt adevăraţii zei*. Cioran nu se înşeală prea mult pentru că, fără cuvinte norocoase, sufletul nu intră în literatură. Oricum, chiar în dezamăgirile cele mai crâncene el a ştiut să găsească cuvintele bune. Într-o ultimă epistolă, din 1947, îşi sfătuieşte fratele să stea departe „de pasiuni vremelnice şi de superstiţii cari otrăvesc inutil sufletul şi elanurile spiritului". Se înţelege uşor la ce se gândeşte. La implicarea lor în politică, la sfârşitul deceniului anterior. În ceea ce-l priveşte, în afară de poezie, metafizică şi mistică, nimic nu-i pare a avea valoare. Cu aceste trei valori în care mai crede, Cioran se pregăteşte să intre în altă limbă şi în altă aventură a spiritului. Aventura românească se încheiase deja. Se va strădui câteva decenii s-o uite. Au avut însă grijă alţii să i-o aducă aminte mereu şi să-i otrăvească singurătăţile pariziene.

Résumé

Analyser les premiers essais philosophiques restés en manuscrit du très jeune Cioran, avant qu'il soit l'auteur du retentissant "Précis de décomposition", c'est dévoiler les idées qui ont constitué le centre de son discours à venir de révolte spirituelle et intellectuelle. L'adolescent Cioran lit de grands philosophes, qu'il traite en égaux, et se bâtit une pensée nihiliste, presque à rebours des idées courantes et, surtout, contre la philosophie de système, rationnaliste, classique. Il avouera 40 ans plus tard, au moment de sa gloire et son succès litéraire, que son savoir était déjà formé à l'âge de 20 ans et il n'a fait que le vérifier au cours de sa vie, jusqu'au 60 ans. Etant un philosophe existentiel qui détestait le vide des formes, il a découvert derrière la réalité comme telle, qui est l'objet de la raison et, donc, elle est rationnelle, une autre réalité, irrationnelle, où il y avait les angoisses, les tourments de l'âme, la subjectivité, l'ethos tragique.

Mots-clé: Emil Cioran, Eugen Simion, pensée anti-rationnelle, nihilisme, philosophie existentielle

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEO BOGZA SAU REPORTERUL SOMNOLENT ÎN POET

dr. Doina Bogdan-Dascălu*

Aproape toți cei care au scris despre Geo Bogza s-au văzut constrânși să-l *definească*, adică să îi descopere specificul în cadrul literaturii noastre. Operație nu tocmai ușoară dacă se ține cont de *diversitatea*, aproape dezarmantă, a operei și, mai cu seamă, de natura *sincretică* a textelor care o compun.

Un teritoriu în care acest sincretism a fost sesizat, acceptat și dezvăluit este acela al *reportajului*. Comentatorii lui au fost șocați de faptul că scrierile de acest soi ale lui Bogza ies din tiparele publicistice tradiționale, în primul rând prin ospitalitatea acordată unor elemente ce țin de scrisul literar. În consecință, ei au căutat un nume – pe care l-au considerat și oportun, și exact – cu ajutorul căruia să definească această particularitate: *reportajul literar*. Termenul a fost rezervat acelei varietăți de reportaj, în care apar componente marcate de *literaritate*, dintre care cele mai numeroase se lasă identificate în zona stilisticului și în cea a retoricului. Pe scurt, nucleul jurnalistic este înconjurat de o aură literară.

Nu mică le-a fost, însă, mirarea atunci când Bogza a protestat împotriva întrebuințării termenului respectiv în ceea ce îl privește: „S-a scris mult, din ce în ce mai mult despre reportajul literar, și multe i s-au pretins, și multe s-au făcut în numele lui, până ce totul a fost compromis" (*Scurtă mărturisire,* 1971). Chiar dacă, printre rânduri, se poate citi că este vorba aici și despre denunțarea unui mod defectuos în care prozeliții lui s-au grăbit să-l urmeze, rămâne evident că recurgerea la sintagma respectivă îl nemulțumește sau că, în orice caz, nu încurajează uzul ei și, cu atât mai puțin, abuzul de ea.

Dar, dincolo de orice discuție privind denumirea ei, este incontestabil că această varietate de reportaj există și că ea trebuie luată în considerare. Ceea ce s-a și făcut.

Ce nu s-a făcut însă este aplicarea aceleiași perspective și asupra părții *literare* a operei lui Geo Bogza. Mai exact, nu am identificat curiozitatea de a vedea în ce măsură și cum anume lirica și proza lui găzduiesc elemente de reportaj. Este exact ce îmi propun în continuare. Însă, pentru a găsi aceste elemente în contexte cărora nu le aparțin în mod firesc, este necesar să fie măcar enumerate, dacă nu chiar definite riguros (ceea ce ar depăși însă obiectivul acestui articol).

* Universitatea de Vest, Timișoara.

RITL, nr. 1–4, p. 23–29, București, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De-a lungul timpului, *reportajul* a fost considerat de unii drept gen literar, iar de alții, drept unul jurnalistic. Dificultatea de încadrare se datorește unor tendințe ale modernității: procesul de *deficționalizare* a unor texte literare și pătrunderea unor procedeelor de *ficționalizare* în anumite forme de povestiri factuale (nonficționale), cum le numește Gerard Génette, între care și reportajul.

În ceea ce mă privește, afirm că acele reportaje în care domină funcția *poetică* trebuie acceptate drept *literare*, în timp ce altele, în care supremația aparține funcției *conative*, se încadrează neîndoielnic domeniului *jurnalistic*.

Revenind la atributele definitorii ale reportajului, pe primul loc se plasează *autenticitatea*, deci capacitatea de a crea senzația de *adevăr*, prin confirmarea *prezenței* reporterului la locul evenimentului, fie ca martor, fie ca protagonist, iar acreditarea relatării ca respectând adevărul se obține prin apelul la procedee caracteristice literaturii, grație cărora textul devine mai atractiv, mai precis și mai capabil să redea realitatea în esența, dar și în detaliile ei. Pentru obținerea unui bun reportaj contează, în primul rând, selectarea evenimentelor despre care urmează să se scrie, căci nu orice fapt este, prin el însuși, un subiect de reportaj. Spre a deveni așa ceva, el trebuie să aibă, întâi, o semnificație jurnalistică, semnificație ce se obține prin luarea în considerare a următorilor parametri: situarea reporterului în proximitatea temporală și în cea spațială a evenimentelor; caracterul neobișnuit al acestora; existența unui conflict autentic și, pe cât posibil, puternic; posibilitatea de relevare a unor consecințe cu caracter de generalitate; capacitatea de captare a interesului unui număr cât mai mare de destinatari. Un bun reportaj va furniza cititorului nu numai informații exacte, ci și emoții autentice.

Înarmați cu aceste sumare, însă absolut necesare informații, este timpul să trec la obținerea unor dovezi ale prezenței elementelor reportericești în structura unor texte *lirice* ale lui Geo Bogza. Primul dintre cele propuse spre analiză este *Coșmarul*:

Rătăceam parcă printr-un / oraș al câinilor. / Câini, numai câini treceau / pe stradă: // Unii într-o parte, alții în alta. / Toți purtau câte o servietă / gălbuie / Și treceau, plini de / importanță, într-o parte și / alta. // Mirarea mea n-ar fi fost atât / de mare / Și nici spaima ce m-a lipit de / ziduri / Dacă din privirile pe care mi / le aruncau / N-aș fi înțeles că servietele / lor erau croite / Din piele de om.

Titlu, spre a începe cu începutul, induce cititorului o stare de așteptare încordată și, totodată, promisiunea unei prelungi ezitări între vis și realitate. Textul conține câteva informații sumare, referitoare la *locul* vizat („Rătăceam printr-un / *oraș* al câinilor"), la „*personajele*" care îl populează („*Câini*, numai *câini* treceau pe / stradă: // Unii într-o parte, alții în alta.") și la *atitudinea* obișnuită a acestora („Toți purtau câte o servietă / gălbuie"). Primele două secvențe acreditează, așadar, ideea existenței unui fel de lume paralelă, canină, capabilă mai degrabă să intrige („Mirarea mea n-ar fi fost atât / de mare / Și nici spaima ce m-a lipit de ziduri") decât să îngrijoreze. Dar secvența finală este cea care legitimează titlul poeziei și, în același timp, cea care îi relevă adevăratul sens: „Dacă din privirile pe care mi / le aruncau / N-aș fi înțeles că servietele / lor era croite / din piele de om". Starea de coșmar pe care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cititorul este aproape obligat să şi-o asume provine din răsturnarea unei situaţii considerate fireşti, până la lectura textului: cea în care oamenii evoluează pe străzi, purtând în mâini serviete croite din piele de câine. Împrejurarea este chemată să pună cititorul pe gânduri, căci aici relaţia dintre cele două specii este inversată. Se sugerează astfel, în modul cel mai neostentativ posibil, că victimizarea câinilor de către oameni este la fel de culpabilă ca şi transformarea oamenilor în jertfe ale câinilor. Ceea ce se transmite, în ultimă instanţă, este ideea că agresivitatea, sub orice formă şi din partea oricui s-ar manifesta, este de netolerat. Această semnificaţie este intensificată prin *efectul de real,* generat de recunoaşterea prezenţei autorului la faţa locului („*Rătăceam* printr-un / oraş al câinilor"), dar acest efect este pus numaidecât în cauză graţie introducerii unui element dubitativ („Rătăceam *parcă* printr-un / oraş al câinilor"). Acest simplu *parcă* este chemat să avertizeze asupra naturii *ficţionale* a textului poetic, ale cărui componente nefireşti întreţin relaţii fireşti, contradicţie ce reprezintă o sursă a absurdului existenţial, pe care universul acestei poezii îl încorporează. Deşi conţine o sumă de elemente specifice unui reportaj (prezenţa autorului la faţa locului, precizarea locului, identificarea protagoniştilor, dezvăluirea comportamentului acestora), textul comentat se îndepărtează profund de acest gen publicistic prin *ficţionalitate*, adică prin evocarea unei lumi imaginare, o lume a lui *ca şi cum* sau, cum o „defineşte" chiar poetul, o lume a lui *parcă*. Atitudinea acestuia este afirmată printr-un crescendo ce porneşte de la simpla *mirare*, trece apoi în *spaimă* şi, este de presupus, culminează prin senzaţia de *coşmar*, nenumită ca atare în finalul poeziei, dar anticipată prin titlul ei, astfel încât asistăm la o perfectă suprapunere a începutului cu sfârşitul textului, coincidenţă ce ratifică statutul de ficţiune suficientă sieşi a acestuia.

Comentariul precedent a avut, printre altele, şi rolul de a evidenţia o strategie lirică, pe care Geo Bogza o foloseşte cu consecvenţă şi care este în concordanţă cu viziunea lui asupra statutului pe care reportajul urma să îl deţină în literatură, viziune comună avangardiştilor. Astfel, într-un text cu caracter programatic, intitulat semnificativ *Introducere în reportaj* şi datat 1934, el scria următoarele:

„Pamflet, reportaj, informaţie. Iată cele trei elemente esenţiale ale gazetăriei moderne. Dacă într-un lung articol o frază zvâcneşte surprinzător de vie, acolo a împuns unul dintre vârfurile de platină ale acestui triunghi." Cu alte cuvinte, asumarea procedurilor specifice unuia dintre aceste genuri publicistice în texte de asemenea jurnalistice, dar aparţinând altor genuri, reprezintă o sursă a creativităţii, adică a capacităţii de a-l şoca pe cititor nu prin *ceea ce* se spune, ci prin *cum* se spune, căci pamfletul, reportajul şi informaţia, „ele singure fac gazetăria fierbinte şi pasionantă; ele sunt seva care străbate coloanele ziarului, dându-i viaţă. Acolo unde nu se află nici o picătură din apa vie a acestor izvoare, acolo pagina e moartă şi ochiul îi simte uscăciunea de mărăcine. Ce mai rămâne dintr-o pagină de gazetă în care nu se găseşte sarcasmul unui pamflet, emoţia profund omenească a unui reportaj, noutatea unei informaţii?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să se reţină de aici că funcţia primordială a reportajului este, în concepţia lui, aceea de a stârni în cititor o „emoţie profund omenească". În felul acesta, scriitorul pune de acord propria viziune asupra reportajului cu principala exigenţă a acestuia: aceea de a situa în centrul lui o fiinţă omenească, surprinsă într-o situaţie de viaţă relevantă.

Dacă textul comentat anterior respectă doar în parte această cerinţă, căci în el protagoniştii nu sunt oameni, dar au calitatea remarcabilă de a spune, tocmai prin acest statut al lor, adevărul despre aceştia, în textul la care mă voi referi în continuare condiţia formulată mai sus este respectată, la fel cum respectate sunt şi celelalte cerinţe fundamentale ale reportajului.

Este vorba despre poezia *Mi-aduc aminte o fată* (1956):

Mi-aduc aminte o fată / Mergea cu picioarele goale prin praf / La poalele Munţilor Făgăraş. // Era o zi caldă de vară / Şi eu treceam pe acolo hoinar / Flămând şi însetat. // Mi-aduc aminte o fată / Avea în mână un ulcior cu apă / Şi mi-a dat să beau. // La poalele Munţilor Făgăraş / Mă privea cu ochi albaştri, liniştiţi / Şi mi-a spus: Noi tocmai stăm la masă. // Mi-aduc aminte o fată / Mergea cu picioarele goale prin praf. / Şi picioarele ei erau arse de soare şi zgâriate. // Mi-aduc aminte o fată / M-a dus la părinţii ei / În marginea unui lan de porumb. // Toţi am stat jos, pe pământ / Bărbatul şi femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă. // Mi-aduc aminte o fată / Avea picioarele mici şi zgâriate / Şi-mi întindea zâmbind ulciorul cu apă. // Şi cum şedeam toţi patru pe pământ / Şi-afară de noi nu mai era nimeni / Păream un tablou înfăţişând omenia. // Era o zi caldă de vară / La poalele Munţilor Făgăraş / Şi eu treceam pe acolo hoinar. // Mi-aduc aminte de tine, fată dragă / Mi-aduc aminte de tine, omenie / Şi să ştii cu n-am uitat niciodată / Picioarele tale zgâriate / Şi ochii tăi albaştri, liniştiţi.

Personajul, anonim, este divulgat chiar prin titlu: *o fată*. Să reţinem, de pe acum, ca pe o trăsătură a scrisului lui Bogza, această preferinţă de a evoca oameni fără identitate civilă, dar cu un statut existenţial revelator. Absenţa numelui, adică a mărcii de individualizare, le conferă o evidentă capacitate de generalizare. Este un procedeu ingenios, prin care personajul se lasă identificat cu oricine, inclusiv cu cititorul, putând să ofere oricui, inclusiv cititorului, un model de viaţă. Indiferent însă de efectul posibil, personajele lui Bogza sunt puse într-o relaţie de solidaritate cu cei cărora li se relatează despre ele.

Spre deosebire de situaţia dintr-un reportaj propriu-zis, în poezie autorul îşi semnalează prezenţa „la faţa locului", adică îşi dezvăluie concomitenţa *spaţială* cu evenimentul ori cu situaţia evocată, nu însă şi concomitenţa *temporală*, de vreme ce lucrurile sunt plasate într-un trecut conservat de memorie: *Mi-aduc aminte o fată* este, deloc întâmplător, un veritabil refren al textului, ale cărui reveniri îndeplinesc rolul de a motiva desprinderea personajului din contextul căruia îi aparţine. Memoria funcţionează, şi de data aceasta, selectiv, reţinând elementul de maxim interes, adică elementul susceptibil să încorporeze o semnificaţie simbolică. O atare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

interpretare se lasă confirmată de structura strofei finale, unde, nu întâmplător, autorul recurge la ajutorul unui paralelism poetic, întemeiat pe recurența secvenței *Mi-aduc aminte de tine*, menit să evidențieze un alt paralelism, *semantic* de data aceasta, între *fată dragă* și *omenie*. Efectul obținut pe această cale este cel de extindere a posibilității interpretative de la individ (*fată*) la specie (*omenie/omenire*).

Prin formă, textul se conformează tiparului prozodic modern: vers liber, echilibrat la nivel secvențial de diseminarea unor figuri retorico-stilistice, între care cel mai important este paralelismul deja amintit, căruia i se adaugă epitetele relativ frecvente (*picioare goale, treceam hoinar, flămând și însetat, ochi albaștri, liniștiți, picioare arse de soare și zgâriate, picioare mici și zgâriate, zi caldă de vară, treceam hoinar, fată dragă, picioarele zgâriate, ochi albaștri, liniștiți*). Ar mai fi de adăugat și structura comparativă *Și cum ședeam toți patru pe pământ/.../Păream un tablou înfățișând omenia.*

Prin conținut însă, textul încorporează elementele definitorii ale unui reportaj. Avem în vedere, pentru început, existența indiciilor spațio-temporale, cu ajutorul cărora reporterul circumscrie evenimentul pe care îl relatează, conferindu-i astfel concretețe și autenticitate, cu precizarea că el însuși își mărturisește prezența efectivă în acest context, acordând astfel verosimilitate propriei relatări. Dar dacă un reporter autentic precizează locul și momentul evenimentului, pentru a obține efectele dezvăluite mai sus, poetul Geo Bogza procedează într-o manieră proprie, în sensul că situarea spațială este nu incertă, ci vagă, așa cum dovedește secvența *La poalele Munților Făgăraș*. Este vorba de o indicație geografică aproximativă, ale cărei conotații sunt „Transilvania de sud" și „întindere plană". Nici precizarea suplimentară *M-a dus la părinții ei / În marginea unui lan de porumb*, nu are darul de a lămuri lucrurile, de vreme ce lanuri de porumb se găsesc pretutindeni. Mult mai importantă este invocarea Munților Făgăraș, cu scopul evident de a se realiza un contrast între situarea personajelor și vecinătatea unei verticalități ce conotează, desigur, ideea de „aspirație". De altfel, muntele este adeseori la acest scriitor un simbol având această semnificație.

Nici momentul în care se produce întâlnirea poetului cu localnicii nu este mai strict precizat. Aflăm doar că *era o zi caldă de vară*, ceea ce nu înseamnă mare lucru. Totuși, sunt de reținut două indicații ce pot dobândi semnificații importante: *ziua toridă* și *anotimpul canicular*, puse, și ele, în contrast cu răcoarea izbăvitoare: *Avea în mână un ulcior cu apă / Și mi-a dat să beau.* Așadar, ambele circumscrieri, și cea spațială și cea temporală, sunt vagi, ceea ce contravine cerințelor unui bun reportaj jurnalistic, dar sunt implicate semnificativ în relații de contrast cu alte componente textuale: „câmpie" vs „munte" și „arșiță" vs „răcoare", ceea ce respectă cerințele unui bun text poetic.

Un alt element definitoriu pentru reportaj este cel uman, adică cel care întreține evenimentul. În textul nostru, acest element este, ca de obicei în reportaj, unul colectiv, alcătuit din membrii unei familii țărănești: *Bărbatul și femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă.* Două remarci trebuie făcute. În primul rând, aceea că poetul se include în acest context uman, ca participant, iar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu ca martor: *Toți patru am stat jos, pe pământ.* Intrusul, adică hoinarul care ajunge întâmplător acolo, este acceptat și asumat de grup ca al patrulea membru. El se solidarizează cu ceilalți, grație unei relații, de asemenea contrastante, de tip întrebare–răspuns, în măsura în care o absență (*Și eu treceam pe acolo hoinar / Flămând și însetat)* este întâmpinată cu o prezență (*Bărbatul și femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă*). Așadar, *foamei* și *setei* i se răspunde, ospitalier, cu *mâncare* și *apă*. Se obține astfel o simetrie perfectă între o cerere neformulată, dar presupusă de membrii familiei de țărani, și o ofertă reală, dar neanticipată de călătorul întâmplător. Deznodământul acestei relații nu este divulgat de poet, căci, suntem lăsați să înțelegem, nu soluția concretă este cea care interesează, ci soluția ideală, oferită de *omenie*, adică de un sentiment și de o atitudine totodată. Să nu uităm că în limbajul poetic universal, *foamea* și *setea* nu sunt stări fizice, ci simboluri ale unei *aspirații intense*, așa cum pot dovedi următoarele versuri aparținând lui Tudor Arghezi: *Mi-e* foame *de pământ și lut / Și dor de apele din care n-am băut,* unde sensul metaforic al lui *foame* este dezvăluit de *dor* ca substitut al lui *sete*, acesta din urmă presupus de cuvântul *ape*. Revenind la textul nostru, componenții grupului, departe de a oficia un ceremonial culinar campestru, se simt reuniți pentru a ilustra *omenia*: *Și cum ședeam toți patru pe pământ / Și-afară de noi nu mai era nimeni / Păream un tablou înfățișând omenia.* Ca membru adoptat al grupului, poetul își declină calitatea de martor, astfel încât sarcina de a percepe colectivitatea este trecută unui observator impersonal: *Păream un tablou*, adică *păream* cuiva situat în afara restrânsei obști. Dar, întrucât autorul precizează, deloc întâmplător: *Și-afară de noi nu mai era nimeni*, este evident că acest observator exterior nu poate fi nimeni altul decât *cititorul*, invitat, pe această cale, să pătrundă în text, adică în semnificațiile profunde ale acestuia. La sfârșitul acestui comentariu, mai trebuie lămurit ceva, și anume insistența cu care este evocat unul dintre personaje, *fata*, cea de care poetul mărturisește a fi legat printr-o memorie selectivă. Desigur, versul *Mi-aduc aminte o fată*, descinzând chiar din titlu și repetându-se aproape obsedant în text, din prima până în ultima secvență a acestuia, reprezintă promisiunea unui sens, pe care cititorul este chemat să-l descopere. Din modesta și totuși atât de generoasa ofertă a membrilor familiei, poetul se arată a fi interesat, prioritar, de făgăduiala sugerată de ulciorul fetei, de vreme ce, de asemenea nu întâmplător, el apare în postura de victimă a unei arșițe agresive (*Era o zi caldă de vară*), pe care doar *apa* oferită de fată îl putea izbăvi. De aici, identificarea din final, a *fetei* cu *omenia*, care supraviețuiesc deopotrivă în memoria poetului, de vreme ce portretul uneia este identic cu cel al celeilalte: *Mi-aduc aminte de tine, fată dragă / Mi-aduc aminte de tine, omenie / Și să știi că n-am să uit niciodată / Picioarele tale zgâriate / Și ochii tăi albaștri, liniștiți.*

Și încă o remarcă, înainte de a încheia. Textul comentat este alcătuit din *terține* (cu excepția secvenței finale), asemenea *Divinei comedii* a lui Dante. Pentru un poet ce nu lasă nimic la voia întâmplării, această structură își are semnificația ei. Se poate deduce că ni se propune o replică a celebrului poem, sub forma unei *Umane comedii*. Faptul că sfârșitul se abate de la regula textului poate fi interpretat drept o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

profanare a sacrului ca armonie supremă, adică drept o situare a lui în profanul unei umanități, aflate la poalele înaltului, dar al cărei ideal se lasă atins chiar acolo de către ins sub chipul omeniei.

O scurtă retrospectivă asupra comentariilor celor două texte poetice permite să observăm că acestea au o serie de elemente comune. În primul rând, ele reprezintă o sinteză sui generis între o *formă,* ce respectă, în general, *codul prozodic modern* şi care încorporează o serie de *procedee retorice* şi *stilistice*, caracteristici ce reprezintă concretizări ale *funcției poetice* dominante) şi un *conținut,* ce se revendică din structura specifică unui reportaj jurnalistic (*determinări spațio-temporale, mărturia autorului, prezența unor personaje* ce susțin evenimentul relatat) şi care stă sub semnul *funcției conative*, dominantă în reportaj, dar secundară în poezie. În al doilea rând, manifestările funcțiilor amintite se produc în *forme atenuate*, în sensul că funcția poetică este limitată prioritar la structura *formală* a textului, în vreme ce funcția conativă priveşte îndeosebi *conținutul* acestuia. În plus, este de reținut că elementele de reportaj suferă o modificare esențială, atenuându-şi precizia, dar că acceptă determinările vagi, autorul tinzând să devină, din postura de martor, un actant şi, ceea ce este, probabil, cel mai important, în ultimul text analizat unul dintre personaje este izolat şi proiectat în prim-plan. Toate aceste modificări sunt efectul *subordonării* conativului de către poetic, într-o manieră caracteristică lui Geo Bogza. Este motivul pentru care propunem pentru denumirea unor asemenea texte termenul de *reportaje lirice.*

Reporter prin toată ființa lui, Geo Bogza s-a manifestat ca atare şi în *vers*, ceea ce am încercat să dovedesc aici, dar şi în *proză*, aşa cum voi demonstra cu altă ocazie.

[Zusammenfassung]

Geo Bogza oder der Versteckte Reporter in Dichter

Ausgehend von einer Textanalyse (*Der Alptraum* und *Ich erinnere mich an ein Mädchen*), wird in diesem Artikel gezeigt, dass die beiden Texte in ihrer Struktur die wichtigsten Elemente einer Reportage beinhalten, so dass sie als *lyrische Reportagen* bezeichnet werden können.

Schlüsselwörter: Geo Bogza, Reportage, Surrealismus, Poetik, Journalismus

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION PILLAT DESCOPERĂ BALCICUL

dr. Carmen Brăgaru*

În biografia şi opera lui Ion Pillat, Balcicul, micul orăşel-port de pe Coasta de argint a Mării Negre, a dobândit un loc important în anii '30 ai secolului trecut.

Pasionat de istorie şi de geografie, cu o vocaţie de călător, cultivată şi de familia ilustră a Brătienilor, care bătea ţara în lung şi în lat cu entuziasm şi mândrie patriotică, poetul, de foarte timpuriu şi până aproape de sfârşitul vieţii, a avut şansa de a cutreiera numeroase regiuni şi oraşe, îndeosebi europene, unele mai spectaculoase decât altele: Parisul şi împrejurimile acestuia (Normandia, Bretania, Valea Loarei), Bruges şi Anvers, Veneţia, lacurile Como şi Maggiore, Londra, Copenhaga, Delft, Rotterdam, Haga, Amsterdam, Praga şi Bratislava, Barcelona, Geneva, Viena, Bruxelles, Ragusa, Berlin, Constantinopol şi Varna, Atena, apoi Sparta, Olimpia şi Epidaur din Peloponez. Toate acestea şi-au lăsat amprenta în câte un ciclu, o poezie sau măcar un vers din creaţia pillatiană, însă puţine au fost locurile care, dincolo de fulguraţia inspiratoare, i-au oferit şi cadrul propice al aşezării, compunerii şi prelucrării. Florica, Miorcanii şi, mai târziu, via de la Izvorani au fost pe rând spaţiile primitoare şi izvorâtoare de atmosferă creatoare, atât de necesară poetului. Bucureştiul a reprezentat mai degrabă un loc de tranzit, un soi de triaj neutru în care impresiile şi imaginile schiţate mental sau pe hârtie, în bruioane, au fost definitivate în poemele consacrate. La un moment dat, Balcicul intră şi el în galeria locurilor binecuvântate pentru poezia lui Ion Pillat.

Cu toate acestea, posteritatea cunoaşte extrem de puţine detalii referitoare la această etapă biografică şi de creaţie pillatiană.

Preluând de la fiul său, Dinu Pillat[1], o informaţie inexactă, conform căreia „Balcicul a exaltat sensibilitatea de meridional a lui Ion Pillat, din clipa descoperirii sale, cu prilejul unei excursii din vara lui 1934", când „poetul se hotărăşte pe loc să cumpere un teren, pe care ceva mai târziu îl consolidează cu terase de piatră prelungite până în mare", toţi exegeţii şi antologatorii săi, printre care şi nora poetului, au reverberat-o în tabele cronologice, articole şi studii, fixând-o în mentalul colectiv.

Corespondenţa lui Ion Pillat, precum şi documentele existente în arhiva Ministerului Afacerilor Externe sau în fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Române conţin amănunte care ne ajută să fixăm cu o mai mare exactitate etapele acestei revelaţii târzii din viaţa lui Ion Pillat.

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Dinu Pillat, *Ion Pillat*, în *Mozaic istorico-literar*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1988, p. 290.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primele referiri la Balcic în corespondența poetului datează din vara anului 1929. Este vorba, mai întâi, despre o carte poștală ilustrată cu o vedere din Balcic, trimisă soției sale, Maria Pillat, la sfârșitul lunii iulie 1929, în care poetul notează rapid impresiile despre oraș și principalul său punct de atracție, domeniul regal, în prima fază a descoperirii acestora: „Balcicul este de un pitoresc neîntrecut și palatul reginei cu terasele și grădinile lui sunt unul din lucrurile cele mai frumoase (chiar după minunile spaniole)[2] pe care le-am văzut. Trebuie neapărat să vii odată cu mine pentru câteva zile aici. Am luat câteva băi de mare [...]"[3].

La câteva zile după întoarcerea de la Balcic, Ion Pillat, aflat la Predeal, îi trimite mătușii sale favorite, Pia Alimănișteanu, o scrisoare cu mai multe detalii despre șederea sa în Dobrogea Nouă, dar cu aceeași încântare pentru locurile descoperite: „La întoarcerea mea de la Balcic – Araclar, unde am stat cinci zile, am găsit scrisoarea ta. [...] Balcicul e o splendoare ca situație și pitoresc, nu însă și în confort. N-are electricitate și hotelul e cam «à la turca». Ce mi-a plăcut însă foarte mult sunt grădinile în terasă pe mare și palatul turcesc al Reginei – sunt o minune, una din frumusețile țării noastre și chiar după grădinile ciudate ale Spaniei, acest colț își menține tot farmecul original și rar. Ca și Martha Bibesco pentru Mogoșoaia, i se va ierta mult proprietarei actuale pentru această creație într-adevăr estetică, în care nu mai recunoșteam prostul gust de la Pelișor, Cotroceni și Bran."[4].

Ion Pillat descoperă așadar Balcicul, cu surpriză pentru pitorescul locului și admirație pentru domeniul regal amenajat parțial[5] și aflat în afara orașului la acea dată, cu cinci ani mai devreme decât se știa îndeobște. Picturalitatea zonei, precum și mulțimea de artiști pe care îi puteai întâlni, lucrând la șevalet, mai peste tot, îl vor fi făcut să se gândească la soția sa, Maria Pillat, acuarelistă cu pseudonimul I. Brateș.

Ce anume îl adusese însă pe poet pe aceste meleaguri? Pe de o parte, o serie de conferințe pe care fusese invitat să le susțină la Universitatea Liberă *Coasta de argint*, condusă de Octavian Moșescu, pe de altă parte, chestiuni mai practice legate de moșiile familiei situate în apropiere.

În scrisoarea citată mai sus, adresată mătușii sale, Pia Alimănișteanu, Ion Pillat îi relata și amănunte despre evoluția lucrărilor de vară desfășurate la două moșii: Araclar și Pădureni: „[...] Am fost de două ori la Araclar și o dată la Pădureni cu generalul[6] în auto, stând mai multă vreme și inspectând totul. Peste o lună vom avea rezultatul definitiv, căci treieratul sfârșit dezastruos la Pădureni, abia acum a început la Araclar, unde e totuși ceva mai bine [...]"[7].

---

[2] Soții Pillat vizitaseră Spania în primăvara acelui an.

[3] Scrisoare către Maria Pillat, cu datare eronată, în Ion Pillat, *Scrisori*, ediție îngrijită de Cornelia Pillat, Ed. DU Style, București, p. 258.

[4] Scrisoare către Pia Alimănișteanu, datată 4 august 1929, în Ion Pillat, *Scrisori*, pp. 244-246.

[5] Regina Maria descoperise zona și achiziționase o bună parte din teren în 1924. În anul următor începuseră lucrările de construcție a Reședinței de vară de la Balcic, sub îndrumarea arhitectului Emil Guneș, și cele de amenajare a grădinilor de către Jules Janin, fostul grădinar al țarului Nicolae al II-lea. Terminate în linii mari în 1927, lucrările și finisajele vor continua până după 1930.

[6] Este vorba despre generalul Gh. Rasoviceanu, fost conducător al trupelor române în zonă la 1913, deținător al unor terenuri și al unei case la Balcic, demolată în 2009.

[7] *Op. cit.*, p. 245.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cornelia Pillat, îngrijitoarea ediției de *Scrisori* ale lui Ion Pillat, specifică într-o notă de subsol[8] că Araclar și Pădureni ar fi fost moșii ale Piei Alimănișteanu în Dobrogea. În sprijinul acestei afirmații vin și unele precizări din volumul publicat, probabil în 1936, de mătușa cu înclinații literare[9]. Deși Dobrogea din titlu se referă mai degrabă la cea din nordul Dunării, unde Alexandru Alimănișteanu, soțul acesteia, avea o moșie și un conac în satul Hasiduluc, există și câteva referiri la Dobrogea Nouă, cea din sudul Dunării, vizând în principal Balcicul și conacul de la Araclar, cumpărat „de curând". De asemenea, faptul că Ion Pillat îi scrie mătușii sale amănunte tehnice legate de treburile moșiei, fără a le repeta și soției sale, vine să confirme ipoteza aparținenței acestui domeniu de la Araclar familiei Alimănișteanu.

Și totuși, într-un document recent descoperit, o declarație semnată de Ion Pillat la 7 martie 1941, poetul afirmă că i-a rămas ca avere urbană, pe lângă proprietățile din Balcic, „moșia în întindere de 110 ha din Cruşevo – Araclar, comuna Spasova, fostul județ Caliacra"[10]. Este foarte posibil ca, la un moment dat, poetul să fi cumpărat fie terenul mătușii de la Araclar, fie o parte din acesta, fie un teren vecin acestuia, dar dacă așa stau lucrurile, această achiziție a fost făcută mai degrabă spre mijlocul anilor '30, când deja se stabilise la Balcic. Revenind la vara descoperirii orășelului de pe coastă, din anul 1929, este mai probabil că Ion Pillat fusese mandatat de rudele sale ca, în timpul călătoriei în regiune, să poposească și la aceste moșii, pentru a vedea cum decurg muncile de vară. Indiferent cui vor fi aparținut aceste terenuri, cert este că ele erau, ca multe altele din zonă, exploatate pentru producerea de cereale, aidoma celor din Miorcani, cu al căror peisaj există o asemănare izbitoare.

Araclarul nu poate fi identificat astăzi cu exactitate, însă comuna Spasova, de care aparținea, se găsește pe teritoriul Bulgariei, în apropierea graniței, ceva mai la sud de localitatea Negru Vodă de pe teritoriul românesc. Pădurenii erau situați mai aproape de Balcic, la nord-est de oraș, deasupra Cavarnei.

Atmosfera moșiilor de la acea vreme este lesne de imaginat din schița *Pustnicul* de Pia Alimănișteanu, text cuprins în volumul amintit. Într-una din zile, la întoarcerea spre conacul de la Hasiduluc, trecând pe lângă o moară dărăpănată din Agigea, autoarea zărește un om cu o barbă impresionantă, care se ascunde de privirile trecătorilor. De la diverși servitori află că acesta era un pustnic aciuat prin părțile locului, care nu lăsa pe nimeni să se apropie de el, în afara unui copil ce îi aducea merinde din când în când. Se mai știa că era bulgar și că odinioară fusese mare moșier în Cadrilater, pe numele de Hristu Velico. Peste ceva vreme, familia Alimănișteanu cumpără un conac la Araclar, „care-și păstra nota originală a casei bulgărești de țăran. Odăile erau podite cu pământ, tavanele de lemn, ferestrele mici, împrejur văpsite cu albastru. Curtea era fără un pom, fără un fir de iarbă. În fața

[8] *Op. cit.*, p. 246.

[9] Pia Alimănișteanu, *Dobrogea – file trăite*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, [1936].

[10] Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Dosar Fondul 71, Tratatul de la Craiova, Anul 1940, volumul 47, referitor la bunurile cetățenilor români rămase la Balcic, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

geamlâcului de la intrare avea un colț de grădină, cu răzoare năpădite de buruieni, printre care crescuseră ici și colo câteva mixandre, ciugulite de curci.

Dar farmecul întregului conac îl făcea cuhnia, lungă, joasă și mai ales vatra din mijlocul zidului, o gaură mare boltită, în care pâlpăia focul, când am intrat, și lumina întreaga încăpere. Pe ciubucul zidit ca o bancă în fața ei, ședeau argații, așteptând mâncarea, fiecare cu câte un blid în mână, iar în picioare o femeie, ruscă neapărat, după părul roșu și pistruele de pe obraz, învârtea un ceauș mare de lemn prin ciorba din cazan"[11].

Din discuția cu această femeie, noua proprietară află că bucătăria atât de admirată fusese zidită odată cu casa „când s-a însurat jupânul Velico", care se dovedește a fi fost tocmai pustnicul zărit odinioară la moara din Agigea. Trista poveste a bulgarului, ce renunțase la tot după moartea soției, fusese următoarea, redată de Pia Alimănișteanu după spusele bucătăresei: „Și din vorbă în vorbă am aflat că soția lui Hristu Velico, Iordana, bulgăroaică din Balcic, trăise la Araclar patru ani de zile după căsătorie. Era blândă și frumoasă. Soțul ei, om ciudat, dar care o iubea mai presus de orice, o ținea închisă la moșie. Nu-și vedea nici rudele.

Cu toate că pe toți în curte – când se supăra – îi înjura și îi bătea de le rupea oasele, la Iordana niciodată nu se răstea, până în ziua când, fiind în pat lehuză, după nașterea unui copil mort, s-a înfuriat peste măsură. Din pricina unei condici de socoteli rătăcită, a ridicat mâna să o bată. Tânăra femeie a leșinat și nu s-a mai deșteptat. Nici Hristu Velico de atunci nu s-a mai întors în casă. A stat ascuns prin pădurea din vale vreo săptămână, apoi a pus de a înhămat caii la trăsură și a plecat la Agigea, la moara de pe moșia fratelui său, Boian. După dorința lui s-a vândut Araclar"[12].

Revenind la vara anului 1929, când Ion Pillat descoperă Balcicul, el vine să susțină niște conferințe la Universitatea Liberă *Coasta de argint*. Îl va fi invitat personal Octavian Moșescu, directorul acestei instituții, sau Emanoil Bucuța, alt mare promotor al orașului, sau unul dintre literații prieteni (precum Adrian Maniu), deja obișnuiți ai locurilor, nu putem afirma cu certitudine. În memoriile sale din *Jurnalul unui colecționar*, O. Moșescu susține că actori precum Gh. Storin, George Vraca, Bulfinski sau Puiu Iancovescu, muzicienii Mihail Jora și Cella Delavrancea și scriitorii V. Voiculescu, Ion Pillat, Jean Bart, Ionel Teodoreanu și Adrian Maniu erau „nelipsiți oaspeți" ai urbei în fiecare vară, dând curs invitației entuziaste a pictorului Alexandru Satmary.

Despre scopul principal al vizitei sale în localitate, poetul notează în corespondența amintită: „Conferințele mele de la Balcic, trei la număr, au reușit mult mai bine decât visam. Public foarte numeros și simpatic"[13]. „Conferințele au decurs foarte bine și am avut și timpul să scriu două poezii cu Balcicul care, recitate la sfârșitul conferinței ultime, au plăcut indigenilor și sezoniștilor"[14].

[11] Pia Alimănișteanu, *op cit.*, p. 12.
[12] *Ibidem*, p. 13.
[13] Scrisoare către Pia Alimănișteanu, 4 august 1929, *op. cit.*, p. 245.
[14] Scrisoare către Maria Pillat, [iulie 1929], *op. cit.*, p. 259.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ziarul cultural al Universității Libere din Balcic, *Coasta de argint*, în primul său număr din cel de-al doilea an de existență, datat 1 septembrie 1929, rezumă festivitățile de deschidere a cursurilor de vară din acel an și trece în revistă personalitățile care s-au adresat audienței: Al. Borza, profesor de botanică la Universitatea din Cluj și secretar general al Ministerului Instrucției, cu o conferință despre fizio-sociologie, Emanoil Bucuța, despre *Eminescu ca prozator*, Ion Dragu, atașat de presă pe lângă Legația României la Varșovia, care a susținut o serie de conferințe despre teatrul și literatura Poloniei de ieri și de azi, urmând ca în acea toamnă să vorbească despre *Coasta de argint* publicului din Varșovia, în fine, Ion Pillat:

„Cu prilejul inaugurării cursurilor de vară de la Balcic, d-l Ion Pillat a ținut o interesantă conferință, vorbind despre «Specificul românesc în literatura noastră»"[15].

Din rezumatul redacțional cu sincope de tipărire și de aceea greu de urmărit, coroborat cu informațiile poetului din corespondența acelui an, constatăm că cele trei conferințe susținute în fața publicului Universității Libere din Balcic au vizat, pe rând, *Specificul românesc în literatura noastră,* poezia americană, ilustrată îndeosebi de Walt Whitman și *Sentimentele naturei în poezia lirică.* Textele acestor conferințe, probabil revăzute și adăugite, au fost recuperate în timpul vieții poetului, unul, cel despre Whitman, în volumul *Portrete lirice*, apărut în 1936 la Editura Cugetarea, celelalte două, în 1943, în volumul *Tradiție și literatură*, cu titlurile ușor modificate: *Specificul românesc în lirica noastră modernă* și *Sentimentul naturii în evoluția liricii noastre.*

Participarea lui Ion Pillat la cursurile de vară de la Balcic nu se oprește însă aici. El va reveni anual, din ce în ce mai atras de frumusețea, poezia și vechimea locurilor, renunțând sau scurtând sejururile estivale obișnuite ale familiei, de la Carmen Sylva sau Tekirghiol-Movilă, cu tot confortul lor, în favoarea acestui golf încă primitiv, ce îi amintea probabil atât de Grecia, cât și de exotismul oriental de care fusese atras în tinerețe.

Corespondența poetului înregistrează, în verile ce urmează, călătoriile sale la Balcic pentru alte conferințe, dar și pentru inspectarea moșiei de la Araclar, precum și pentru excursii în împrejurimi, de care este extrem de încântat:

[Balcic, 11 august 1930]

„Chemat telegrafic de generalul Rasoviceanu, am sosit ieri la Balcic, admirabil ca întotdeauna. Trebuie neapărat să te decizi să vii să pictezi o vară aici. Azi toată ziua sunt la Araclar. Seara țin o conferință „Poezia pură și Eminescu" la Coasta de Argint, universitatea liberă de aici condusă de O. Moșescu. Mâine mergem în grup: Moșescu, I. Marin Sadoveanu, Teodorescu-Sion și alții cu un pașaport colectiv în excursie la Varna. Miercuri iar la Araclar, joi la București și seara la Predeal sau cel mai târziu vineri dimineața cu „Rapidul" ca să sărbătorim

[15] *De la Universitatea liberă Coasta de Argint*, „Coasta de argint", anul II, nr. 1, 1 septembrie 1929, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împreună Sf. Maria. Grădina şi palatul reginei vizitate în lumina aurită a serii îşi păstrează tot farmecul"[16].

12 august 1930, Varna

„Sunt la Balcic. Duminică la dejun, chemat telefonic de generalul Rasoviceanu, am vizitat după masă palatul şi grădina minunată a Reginei şi am luat parte la o şezătoare literară; ieri toată dimineaţa am fost la Araclar, inspectând treieratul şi luând situaţia conturilor moşiei – după masă am ţinut la Universitatea „Coasta de argint", faţă de un public foarte numeros o conferinţă despre „Poezia pură şi Eminescu". Azi suntem în excursie (un grup de 25 de persoane cu automobilele) la Varna, unde vom sta până mâine. Varna e admirabil situată şi Bulgarii au reuşit să facă din ea un oraş adevărat modern cu plaja cea mai bine instalată din Europa. Un golf admirabil înconjurat cu dealuri împădurite coborând până în mare. Mâine mă întorc la Balcic, Araclar, de aici la Predeal"[17].

12 august 1930, Varna

„În excursie pentru o zi la Varna, unde vom dormi deseară după ce am fost ieri în inspecţie la Araclar. Ce să-ţi spun Varna m-a tâmpit. Nici nu se poate ceva mai frumos ca poziţie naturală şi ceva mai civilizat. Bulgarii au făcut la Varna ceea ce am fi trebuit să facem la Constanţa şi Balcic. Stabilimentele de băi sunt cele mai moderne din Europa: o lume bună: polonezi, cehoslovaci, germani. Te crezi la Nissa"[18].

Vineri 17 iulie, 1931

„Profit de plecarea lui Alexandru ca să-ţi scriu câteva rânduri – mai ales că duminică nu voi putea veni la Predeal obligat fiind să mă duc la Dorohoi pentru comitetul partidului, Tomaziu şi Stoianovici neputând fi joi în localitate.

Acest fapt împreună cu un început de periostită, care m-a supărat mult zilele acestea şi mă obligă să merg încă zilnic la dentist, m-a făcut să remit plecarea mea la Balcic pe săptămâna viitoare. Sper să pot pleca acolo pe miercuri-joi după ce te voi îmbarca pentru Eforie şi voi fi aranjat plecarea Mamei la Dorohoi [...]

Şederea mea la Balcic (la care nu pot renunţa din cauza conferinţelor anunţate), o voi scurta însă ca să pot sta mai mult la Tekirghiol [...]"[19].

Deşi scrisorile şi cărţile poştale ilustrate din anii 1932–1936 lipsesc cu desăvârşire din volumul de corespondenţă, bănuim că referirile la Balcic se vor fi înmulţit, întrucât este vorba exact de perioada în care familia Pillat cumpără un teren şi construieşte o casă acolo.

[16] Scrisoare către soţie, 11 august 1930, *op. cit.*, p. 256.
[17] Scrisoare către mătuşa sa, 12 august 1930, *op. cit.*, p. 257.
[18] Scrisoare către soţie, 12 august 1930, *op. cit.*, p. 258.
[19] Scrisoare către soţie, 17 iulie 1931, *op. cit.*, pp. 267–269.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lipsa totală a misivelor acelor ani, conținând probabil amănunte despre proprietățile familiei, poate fi pusă și pe seama unei distrugeri deliberate din perioada anilor '50, când Maria Pillat a ars o bună parte din corespondența cu fiica ei Pia, fugită peste graniță în 1946, dar ne închipuim și alte referiri care ar fi evidențiat „caracterul burghezo-moșieresc" al membrilor familiei. Este de menționat faptul că, pentru neplata impozitului unui teren de la Havârna, al cărui proprietar era soția poetului, Maria Pillat a fost întemnițată două luni într-un penitenciar din Botoșani, în 1949, iar, după eliberare, trimisă în domiciliu forțat la Miercurea-Ciuc, până în 1955.

Așadar, din corespondența poetului reiese că descoperirea orășelului-port a avut loc în vara anului 1929 și că a fost singurul din familie care a făcut prima cunoștință cu priveliștile care păstrau încă sălbăticia naturii, atât de admirată de pictorii români.

Și totuși, un amănunt surprinzător al operei pillatiene vine să ridice încă o dată semne de întrebare cu privire la cea dintâi întâlnire a poetului cu orașul de basm, împingând anul posibilei „cunoștințe" încă și mai în trecut, mai exact în 1925!

Este anul în care Ion Pillat își definitiva poeziile pe care le va reuni în volumul *Biserică de altădată* (1926), între acestea, aflându-se și *Smochinul neroditor*, poezie cuprinsă în ciclul *Chipuri pentru o Evanghelie* și datată „10 sept. 1925, Miorcani".

Subsumându-se ideii întregului ciclu și al volumului, aceea de localizare a întâmplărilor biblice pe teriroriu românesc, pilda *Smochinului neroditor*, revedicată de la *Evanghelia după Luca*, XIII, 6-9, „oarecine avea un smochin în via lui sădit...", propunea aceeași „aclimatizare". Cum în România smochinii sunt pomi exotici, ei trebuiau neapărat gândiți în spațiul dobrogean, cu atât mai mult în cel recent dobândit. Vierul din pericopa evanghelică devine astfel „un turc bătrân cu barba ninsă și cu turbanul verde" care își înduplecă stăpânul să mai păsuiască pomul neroditor încă un an.

Surprinzătoare prin implicațiile sale este prima strofă a poeziei, întrucât aceasta cuprinde o descriere fidelă și participativă a orașului în discuție:

„Din via în terasă vezi marea și Balcicul,
Vezi prin frunzișul viei, înaripat caicul:
Și-așteaptă azi stăpânul bătrânul ei vier."

Să fie oare aceste versuri dovada unei întâlniri mai timpurii decât 1929? Dacă acesta ar fi adevărul, atunci este ciudat că Ion Pillat nu a notat nicăieri pe manuscrise sau pe volumele personale cărui loc și cărui timp se datorează inspirația poemului, așa cum făcea îndeobșete. De asemenea, este suspect că nu apare nicio referire la această posibilă călătorie, fie ea și o excursie de o zi, în corespondența din acel an sau în alte notițe ori mărturisiri.

Să presupunem că prima strofă nu își trage sursa de inspirație dintr-o experiență reală, imediată, ci din imaginația poetului stârnită de articolele din ziare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi reviste şi de povestirile pictorilor sau, de ce nu, din tablourile acestora, care se înmulţeau în acei ani, exaltând pitorescul locurilor.

Dacă aşa ar sta lucrurile, ar fi o experienţă singulară în creaţia pillatiană, poetul lucrând în general „după natură", ar fi din nou ciudată lipsa unei precizări pe manuscris pentru o atât de insolită inspiraţie şi ar fi spectaculoasă capacitatea artistică premonitorie de descriere extrem de fidelă a unui loc pe care nu îl văzuse încă.

De asemenea, ar deveni stranii şi rândurile scrise în 1929, atât soţiei, cât şi mătuşii, în care Ion Pillat se declară încântat de locurile parcă atunci descoperite pentru prima dată.

Şi totuşi, în 1940 când apare volumul *Balcic*, poetul lasă deoparte multe alte poezii inspirate sigur de oraşul lui Dionysos în favoarea celei în discuţie.

În concluzie, forţa versurilor primei strofe din *Smochinul neroditor* înclină balanţa către o descoperire mai timpurie a Balcicului, însă lipsa oricărei notaţii sau precizări pe manuscris, precum şi absenţa oricăror referiri în corespondenţa familiei întoarce balanţa spre revelaţia locului avută în 1929.

Abstract

In Ion Pillat's life and work the town of Balcic, a little sea-port on the Silver Coast of the Black Sea gained an amazing position in the 30s of the last century. A passionate reader and consumer of history and geography and a born traveler, the poet had the chance to visit from an early age an impressive number of regions and cities in Europe, from Normandy, Bretagne, Loire Valley, Bruges, Anvers, Venice, Delft, Hague, Amsterdam to Prague, Bratislava, Barcelona, Geneva, Vienna, Brussels, Berlin, Constantinople, Varna, Athens and many others. All these may have left their mark in a poem or at least in a verse in Ion Pillat's poetry, but few were the places where he felt at home and which offered him the necessary refuge where he could be inspired and work passionately. The Florica estate, then the one of Miorcani and much later the vineyard of Izvorani were one by one the hospitable and inspiring places where Ion Pillat wrote constantly most of his famous poems. At a certain moment the town of Balcic compelled recognition in the gallery of blessed spaces for Ion Pillat's poetry. Nevertheless the posterity knows only few details about the poet's life and work there. Taking for granted an inexact piece of information asserted by Ion Pillat's son, Dinu, according to which his father discovered the town of Balcic only in 1934, when he suddenly bought some land and built a house, all the biographers and researchers spread it with each new article, study or book, fixing it in the literary history. Our article – a first chapter taken from a larger study[20] regarding Ion Pillat's activity in Balcic – based on documents found in archives, manuscripts kept in libraries and the poet's correspondence closely follows the movements before and after Ion Pillat's discovery of the picturesque town.

Keywords: Ion Pillat, Balcic, interwar period, revelation, undiscovered documents, biography

[20] This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GIB MIHĂESCU – UNIVERSUL PROZEI SCURTE

drd. Andrei Baciu*

S-ar putea crede că acel sentiment al absurdului din cea dintâi parte a creației nuvelistice a lui Gib I. Mihăescu, respectiv cea izvorâtă din experiența nemijlocită a Primului Război Mondial, reprezintă o caracteristică limitată exclusiv la acest prim nivel.

Dar nu este așa. Non-sensul existențial, tristețea și durerea asociate lui, senzația implicită a unei anume ratări metafizice – toate acestea alcătuiesc una dintre constantele întregii opere a prozatorului din Drăgășani. Pe cât de imposibil de palpat, pe atât, totuși, de prezentă, această dimensiune coagulează, alături de obsesie și de frenezia imaginativă a unui ego hipertrofiat, la rândul lor prezente aici, un întreg beletristic foarte distinct al literaturii române interbelice. Iar dacă tragismul unei vieți ce și-a pierdut rosturile apare foarte clar în prozele de război ale autorului nostru, acesta nu înseamnă că în rest el nu există, ci doar că, în cazul de față, și-a găsit unul dintre cele mai nefericite dublete.

Povestirea care marchează debutul propriu-zis al lui Gib I. Mihăescu (prima sa publicare, într-un ziar de călătorii, datează din 1908, la vârsta de paisprezece ani), *Linia întâi*, apare în numărul 3–4 din februarie 1919 al „Luceafărului", la rubrica „Din războiul nostru". Bucata fusese elaborată, alături de *Bordeiul din rezervă* și de primele variante ale nuvelei *Vedenia*, chiar în tranșee.

Linia întâi descrie din perspectiva tânărului combatant prima sa noapte pe front, față în față cu inamicul perfid. Drumul spre avanposturi, prin tufișuri și văi, este parcurs într-o atmosferă stranie și macabră, selenară, peste care plutește desfigurator duhul distrugerii:

> Copaci rupți de la mijloc sau chiar de la rădăcină desemnau pe fondul palid al zării închipuiri caraghioase. În aer plutea duhoarea nesuferită de cadavru. Pământul gălbejit era ciuruit de obuze. Gropi mari, gropi mijlocii, gropi mici, gropi fioroase ca niște guri larg căscate de monștri pușI la pândă îți vorbeau cu mutismul lor lugubru grozava poveste a războiului.
>
> Aveam impresia chiar că străbatem un ținut necunoscut, bizar, dintr-o altă lume, dintr-o planetă moartă. O închipuire îndărătnică se încăpățâna să facă apropieri izbitoare cu diferite aspecte lunare, pe care le contemplam altădată la telescop.
>
> Și-n peisagiul acesta hibrid, în lumina rece, translucidă, neprietenoasă, noi mergeam spre necunoscut, ușor, atât de ușor că păream fantome. Soldații țineau baionetele strâns; totuși atingeri neprevăzute de arme și unelte produceau plângătoare accente metalice. O adiere potolită învenina și mai mult văzduhul ciumat; un susur de frunze, veștejite înainte de vreme, ne șoptea într-un grai neînțeles profeții de moarte...[1].

---

* drd. Universitatea București

[1] Gib I. Mihăescu, *Linia întâi*, Editura Militară, colecția *Columna*, București, 1983, p. 36.

RITL, nr. 1–4, p. 39–59, București, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ajunşi la destinaţie pentru a face schimbul cu cei de acolo, brusc, inamicul începe să tragă, sperând să-i ia prin surprindere. Atacul se transformă într-un terifiant concert infernal, parcă fără sfârşit. Crezând că un duşman încearcă să se apropie, protagonistul dă ordin de tragere. Urletul „ca de animal izbit de moarte" al celui împuşcat şi reproşul acestuia îl forţează pe personajul povestitor să conştientizeze, şocat, că victima nu era decât un biet bătrân român luat prizonier şi folosit de nemţi să le sape tranşee. Finalul, corelat cu ideea expusă la începutul acestui capitol, este deosebit de semnificativ. Profund marcat de întâmplarea la care tocmai asistase, protagonistului îi vine în minte posibilitatea îngrozitoare ca moşneagul să fi fost ucis chiar de către fiul său:

> Şi-n lumina aceea stranie, care începea să se spălăcească, multă vreme îmi pluti dinaintea ochilor icoana îndurerată a unui bătrân izbit de moarte, în straie albe, pătate de sânge, cu barba înroşită, cu ochii măriţi de groază, pe retina cărora se stingea cea din urmă imagine întipărită: gestul ucigaş al copilului său însuşi[2].

Constatăm deci, mai întâi, că propensiunea frenetic imaginativă pentru plăsmuiri personale care completează într-un fel sau altul domeniul realului, marcă înregistrată a lui Gib, eclozează încă din prima sa scriere. Şi aceasta, chiar în acest caz excepţional al războiului – nici măcar în această clipă, am putea spune, imaginaţia eroului nu este pe deplin copleşită de stringenţa absolută a concretului.

În al doilea rând, observăm cum absurdului – să îl numim obiectiv – al frontului, dezvăluit în modul cel mai clar de eroarea tragică a omorârii unui nevinovat, i se adaugă amplificându-l exponenţial un al doilea absurd, o a doua ipostază, subiectivă (dacă ar fi totuşi să raporteze această bucată la nuvelele ulterioare, cititorului îi este imposibil să nu conchidă că cel tânăr este într-adevăr copilul celui ucis), ce sugerează, la fel ca prima, o condiţie umană care nu se află doar în răspăr cu lumea înconjurătoare şi cu destinul, ci este, fără drept de apel, pulverizată de către acestea. Şi sărmanul bătrân, şi eventualul fiu sunt nu altceva decât victime ale unei existenţe ce îi sfârtecă inexorabil, în ciuda netei lor nevinovăţii.

Deşi nu a atras prea mult atenţia la data publicării, cu secvenţe unde frazarea se poticneşte şi cu formulări pe alocuri mai puţin inspirate, prima povestire a lui Gib Mihăescu convinge prin autenticitatea pe care o respiră, capacităţile ei de sugestie neputând fi puse la îndoială. Avem de-a face, aşa cum s-a remarcat, cu un scriitor trecut deja de etapa formării, aflat la maturitate.

Dacă în *Rătăciţi*, scriere din 1921, teama proximităţii morţii este înlăturată printr-o soluţie neaşteptată şi spectaculos de simplă, în *Troiţa* („Cuget românesc", 1924, reluată în „Universul literar", ianuarie 1926) situaţia se inversează oarecum. Orice posibilitate de a găsi o scăpare este anulată de felul cum sinele hăituit de obsesii al dascălului Pălălaie conferă elementelor naturale proporţii eshatologice.

În epocă, scrierea a primit aprecieri numeroase din partea oamenilor de litere. Ion Agârbiceanu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, E. Lovinescu sau Octav Botez,

[2] Idem, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Octav Şuluţiu sunt câţiva dintre cei care i-au remarcat valoarea şi originalitatea, date de realismul său neverosimil.

Interesant este că, în perioada comunistă, *Troiţa* a continuat să adune laude, mai ales în măsura în care era folosită ca un mijloc ideologic de combatere a sentimentului religios. Demersul, în fapt unul eminamente primitiv, încerca, prin retrogradarea crasă a trăirii spirituale autentice în ţarcul strâmt al habotniciei personajului principal, compromiterea totală a primeia. Acest lucru era posibil cu atât mai mult cu cât în analiza textului nu se uzita deloc un minim instrumentar teologic, reclamat în modul cel mai clar de acesta. Apelând la dihotomia tranşantă a lui Petre Ţuţea potrivit căreia, dacă nu e *homo religiosus*, atunci fiinţei umane nu-i rămâne decât dimensiunea lui *homo stultus*, se observă lejer că Pălălaie aparţine acestei secunde categorii. Nuvela de faţă studiază într-adevăr instalarea obsesiei colective în contextul influenţei fricii şi a frigului, dar numai ca produs al unei înţelegeri formal ritualiste, exterioare, a creştinismului.

Dascălul Pălălaie şi soldaţii Miercan şi Mandin s-au pierdut în viscol în chiar noaptea de Crăciun. Vântul tot mai puternic le întrerupe dialogul, până atunci glumeţ şi relaxat, iar dascălul, care le vorbise până atunci celorlalţi despre patimile Domnului, vede în urgia meteorologică dovada incontestabilă a înstăpânirii diavolului asupra întregii creaţii şi asupra lui Dumnezeu Însuşi. Întregul parcurs deviant al personajului se originează în această semnificare ce, deşi neverificabilă empiric, reprezintă o certitudine pentru protagonist. Cu alte cuvinte, suntem în proximitatea unui genuin act de credinţă, fie că Pălălaie înţelege aceasta, fie că nu. Eroarea lui fundamentală o constituie amestecul acestui act de credinţă cu cel al credinţei creştine, care exclude din start o astfel de ipoteză. Confuzia gravă a dascălului aduce la lumină mecanismele degenerării trăirii religioase reale (dacă ea a existat vreodată pentru personaj) într-o superstiţie *sui generis* şi într-un neiertător fanatism:

O foarte subtilă tehnică diegetică foloseşte Gib Mihăescu în această bucată (dar şi în altele). Dacă ea reuşeşte să îşi impresioneze receptorul – sau să îl cutremure de-a dreptul –, reuşeşte şi prin trecerea pe nesimţite a ceea ce în artele vizuale s-ar numi „punct de staţie" de la o poziţie la alta. Nuvelistul oltean construieşte aici un narator care, iniţial, complet detaşat, povesteşte întâmplările de la o distanţă egală de cele trei personaje şi de lumea acestora. Aceasta pentru ca, pe parcurs, prin intermediului stilului indirect liber, să pătrundă în însăşi mintea protagonistului, să iasă din ea pentru scurte, dar relevante momente (când lui Pălălaie i se pare că Cel de pe cruce râde de el, urletul său este redat prin formula caracterizatoare „ţipă aiurit *nebunul*" [s.n., A. B.]) şi, la sfârşit, să revină acolo, redând realitatea prin ochii psihotici ai dascălului. Ei bine, efectul acestor fluctuaţii de perspectivă se relaţionează direct proporţional cu faptul că, deşi le experimentează urmările, cel ce citeşte nu este conştient de ele. În acest chip, nu îi este limpede dacă imaginea de la urmă a apocalipsei ce îşi anunţă sosirea iminentă aparţine naratorului omniscient ori doar personajului, neclaritate pozitivă ce sporeşte şi mai mult suspansul. În această idee, Constantin Popescu remarcă:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scriitorul îşi simpatizează eroii, tratându-i cu necruţare. Îi observă fără milă, le dezvăluie gânduri detestabile şi chiar acte abjecte, josnice, dându-le dimensiuni extraordinare, iar „simpatia" se încarcă de sens în timp ce „cruzimea" iese din sfera trivială a cinismului. Asistăm la un prelungit asediu care, până la urmă, dă câştig de cauză cititorului, celui care a urmărit cu aceeaşi încordare desfăşurarea ostilităţilor ca şi participanţilor la ele. Căci proza lui Gib Mihăescu, în speţă cea din nuvele, presupune participare, pentru a putea marca suficient de distinct poziţia autorului, şi, implicit, resorturile creaţiei. Dacă în cazul nuvelei gibmihăesciene am proceda la o lectură cu vagă participare, am rămâne doar la suprafaţa semnificaţiilor, am reţine coaja, ignorând miezul[3].

Cea mai consistentă parte, atât valoric, cât şi cantitativ, a nuvelisticii lui Gib Mihăescu o constituie aceea dedicată obsesiei. Selecţia foarte dură făcută de autorul însuşi pentru volumele din anii 1928 şi 1929, unicele de acest gen publicate în timpul vieţii, vorbeşte de la sine, o urmare imediată a lor fiind afirmarea deplină a viitorului creator al *Rusoaicei* ca unul dintre cei mai importanţi – dacă nu chiar cel mai important – nuvelist al literaturii noastre dintre cele două războaie mondiale.

Întâia culegere, *La „Grandiflora"* (Editura *Scrisul românesc*, Craiova) conţine, pe lângă proza omonimă, textele *Frigul, Urâtul, În goană* şi *Întâmplarea*, iar cea secundă, *Vedenia* (Editura *Cartea românească*, colecţia *Gândirea*, Bucureşti), următoarele titluri: *Vedenia, Ierni jilave, Sfârşitul, Semnele lui Dănuţ, Scuarul, Între porţelanuri, Troiţa* şi *Tabloul*. Or, în afară de *În goană*, aceste scrieri tratează, într-un fel sau altul, tema fixaţiei psihotice, fie ea de natură erotică sau nu. Acestor nuvele li se adaugă un număr foarte însemnat pe care scriitorul a optat să le lase în afara celor două ediţii, deşi destule dintre ele şi-ar fi meritat locul acolo.

În toate, cercetarea obsesiei cunoaşte un traseu similar. Avem, mai întâi, acumularea detaliată şi treptată, dar inexorabilă, a contextului său cauzal, care, la sfârşit, conduce la o deraiere mentală la fel de neevitat a protagonistului. De fiecare dată, autorul îşi încheie aici naraţiunea, în punctul de vârf al parcursului maniacal al personajului, netrecând deloc dincolo, pe tărâmurile patologicului în sine sau ale vecinătăţilor lui. O dată, am crede, pentru că nu nebunia ca stare psiho-emoţională propriu-zisă este cea care îl interesează pe Gib. În al doilea rând, deoarece în acest chip impresia operei asupra cititorului este una mult mai accentuată: acesta, abandonat în plin suspans, este invitat şi forţat chiar să devină activ şi să intre în joc. El nu are de ales şi trebuie să îşi creeze singur filmul stărilor şi gesturilor postficţionale, deşi uşor anticipabile, ale (anti)eroilor.

Faza finală în care ajung protagoniştii gibmihăescieni reprezintă, după cum se ştie, momentul când, spre marea lor stupoare, se văd confruntaţi cu incredibila împlinire definitivă a înseşi visurilor lor celor mai înspăimântătoare. Pornind de aici, o semnificativă parte a exegeţilor operei scriitorului drăgăşănean a întreţinut iluzia potrivit căreia obsesia personajelor lui Gib Mihăescu este atât de puternică, încât ei determină realitatea să i se conformeze sau, cu alţi termeni, imaginaţia lor părăseşte domeniul sufletesc şi devine cât se poate de concretă.

[3] Constantin Popescu, *Postfaţă*, în Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E de o importanță capitală să observăm că, deși această ultimă poziție pare o continuare firească a constatării anterioare, ea nu poate fi acceptată, nici măcar metaforic, din cauza paralogismului aflat la baza sa. De vreme ce accepțiunea ei figurativă nu este necesară întrucât același lucru îl enunță și constatarea inițială, privită strict denotativ, chestiunea e asemănătoare cu celebra aporie a cretanului care afirmă că toți cretanii sunt mincinoși. Dacă el spune adevărul, înseamnă că, din moment ce și el e tot cretan, minte. Dacă minte, înseamnă că există cel puțin un cretan care spune adevărul. Dacă acela este chiar el, ne întoarcem la primul caz. Dacă nu, rezultă că, mințind, spusese adevărul ș.a.m.d. Întreaga problemă, însă, nu e decât una de natură sofistică, întrucât sunt puse în aceeași ecuație două planuri fundamental disjuncte: planul faptelor înseși și planul vorbirii/discursului despre acele fapte. Or, după cum în realitate visurile, halucinațiile sau obsesiile oamenilor nu au cum să-și depășească frontierele intrinseci și să prindă trup, așa și în privința universului nuvelistic de factură realistă al lui Gib Mihăescu nu se poate discuta despre o complicitate și o corespondență enigmatică între stările interioare ale individului și mediul care îl înconjoară fără a pleca de la premiza că această corespondență nu se datorează în nici un caz protagoniștilor înșiși. În același sens, Marian Popa își exprimă o justificată îndoială:

Dar Gib nu propune cauzalități. Nuvelele sale nu angajează verosimilul. Credem cu mai multă ușurință în metamorfoza lui Gregor Samsa într-un miriapod, decât în avatarurile căpitanului Naicu, sau ale birjarului Take. În primul caz ne aflăm în prezența unei *situații excepționale trucate literar*; în celălalt în fața unei *situații existențiale trucate*[4].

Și atunci explicația nu poate fi decât una singură. Anume, bineînțeles, că autorul este cel care își pune și care caută să își pună, mai tot timpul, personajele în situația respectivă. Majoritatea portretelor făcute lui Gib Mihăescu de către cei ce l-au cunoscut și cei ce i-au cercetat viața și opera conturează imaginea unui om foarte retras, dar purtând în el un deosebit tumult sufletesc, defulat în producțiile literare. Mihail Diaconescu o arată cel mai bine, evocând perioada petrecută de scriitor ca avocat în orașul natal:

Preferințele lui merg mai departe către lumea ireală a închipuirilor de tot felul și a viselor trăite în starea de trezie, a cărților îndeosebi. Lumea închipuirilor e infinit mai bogată, mai atrăgătoare și mai nuanțată decât atmosfera orașului de provincie [...] Sentimente de o coloratură puternic subiectivă, pe care prea rar și le trădează, îl cutreieră cu o putere ieșită din comun. Rudelor, prietenilor și cunoscuților el le apare ca un ins retras, delicat din cale-afară, timid chiar. [...] Sensibil la critică, la aprecierile celorlalți în general, el nu uită nimic din ceea ce i se spune în legătură cu sine și din asemenea aprecieri construiește cu înfrigurare ipoteze, situații și relații uluitoare, care ajung să-l copleșească. Susceptibilitatea lui ieșită din comun și înclinarea de a lua toate lucrurile în serios îl duc inevitabil la o acută nevoie de evaziune, la dorința atotputernică de *altceva*, la obsesia unei împliniri – artistice, erotice sau de cine știe ce alt ordin. Că dincolo de moleșeala lui lâncedă, organică, Gib I. Mihăescu este un neliniștit, un agitat și un fantast, e neîndoielnic[5].

[4] Marian Popa, *Gib Mihăescu*, în „Luceafărul", nr. 44 (288), anul X, 4 noiembrie 1967.

[5] Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, colecția *Universitas*, București, 1973, pp. 71–72.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi încă:

El are neprevăzute schimbări de atitudine. Pe cât e de reţinut, pe atât e de capricios; trece pe negândite de la buna dispoziţie la tristeţea cea mai neagră. Buhăit la faţă, cu pielea galbenă şi părul blond – când roşeşte se vede imediat şi atunci intră, pur şi simplu, în panică; pleacă precipitat de lângă cei cu care vorbea. Mai ales că nu e niciodată în stare de compromisuri. Sau spune ceea ce gândeşte, indiferent de consecinţe, sau nu mai spune nimic. Altminteri, Gib I. Mihăescu este foarte pedant în tot ceea ce face: acasă îşi ţine hârtiile într-o perfectă rânduială, nimic nu sugerează la el, fost redactor şi frecventator de cafenele bucureştene şi clujene, atitudinea boemă; se îmbracă distins, meticulos, aşa cum se purtau toţi în casa autoriatului său tată; fiecare lucru în jur trebuie să respire ordine. [...].

Distrat, greoi, prudent şi dificil, Gib I. Mihăescu îşi aminteşte uneori că n-are nici un fel de aptitudine pentru lucrurile practice, dar atunci reacţionează incomod: lasă totul baltă, spre stupoarea celor din familie sau a cunoscuţilor. Dându-şi el singur seama că nu e în stare să le uşureze viaţa celorlalţi, are uneori, dimpotrivă, accese de hotărâre repede stinse. De unde – o permanentă neîncredere în propriile sale calităţi.

Că era afemeiat e indiscutabil. Toată proza sa demonstrează fără încetare acest lucru. Dar şi aici el este nehotărât, un complexat leneş în mişcări, stăpânit mai mult de judecată decât de impulsuri, incapabil de atitudinea fermă a unui cuceritor. Se retrage deci într-o lume compensatorie, în lumea plină de fascinante fantasme a creaţiei altora sau a propriei sale literaturi. Îi place să scrie despre sine. Trăieşte lucrul acesta cu o voluptate ieşită din comun. În acest sens proza sa, atât de departe de imaginea derutantă a distinsului şi retrasului domn Gib I. Mihăescu din Drăgăşani, este zguduitor şi patetic autobiografică[6].

Nu stă în putinţa unor pagini scrise de om, oricât de pretenţios elaborate ar fi ele, să aibă pretenţia de a cuprinde şi de a explica, fără putinţă de greşeală, viaţa unui alt om. Arta însăşi a demonstrat, cu voie sau fără voie, că numai Dumnezeu poate face aceasta. Odată trasat acest marcaj al incertitudinii şi în lumina celor de mai sus, putem discuta totuşi de o teorie unificatoare a întregii opere a lui Gib Mihăescu, teorie ce provine din relaţia cu totul specială dintre el şi creaţiile sale livreşti. Atât asupra nuvelelor (şi, în fond, şi asupra dramaturgiei, uşor alăturabilă ideatic acestei categorii), cât şi asupra romanelor apasă greu, întotdeauna, voinţa neîndurătoare a prozatorului, care se foloseşte de ele în interesul foarte personal de a clădi aceleaşi două teze existenţiale complementare. Nu încape îndoială că orice scriitor este regizorul atotputernic al propriilor ficţiuni, dar particularitatea lui Gib ţine de faptul că, spre deosebire de ceilalţi, libertatea pe care el o oferă personajelor lui nu este decât una aparentă. Nici unul nu scapă de soarta ce i-a fost hotărâtă, şi de aceea şi excesul de deznodăminte violente de care se plângea undeva Şerban Cioculescu.

De fiecare dată, obsedaţii săi ajung să îşi întâlnească în carne şi oase cele mai cumplite temeri, în vreme ce, aşa cum vom demonstra în capitolul dedicat lor, la polul opus, un Mihail Aspru sau un Ragaiac îşi văd împlinite dorinţele cele mai intime (chiar dacă acest aspect nu se sesizează neapărat la o primă aruncare de ochi). Nu credem că e deloc vorba despre faptul că obiectivul cel mai important al prozatorului ar fi „acest joc de oglinzi care merge de la închipuire la întruchipare", aşa cum opinează Nicolae Balotă[7]. În nuvele, Gib Mihăescu îşi pune fără încetare

[6] Idem, pp. 79–81.

[7] Nicolae Balotă, *Gib Mihăescu nuvelist*, în vol. *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

protagoniştii în situaţia indicată deoarece aceasta reprezintă, pur şi simplu, viziunea lui despre lume, aşa cum este ea, sau, mai precis, aşa cum o înţelege el: nedreaptă, absurdă, plină de durere. (Un *Weltanschauung* similar găsim, în epocă, la Max Blecher şi ale sale *Întâmplări din irealitatea imediată*, din 1936.) Ca să folosim o formulă de curând la modă, dar nu mai puţin potrivită aici, existenţa conspiră – acesta este termenul – *împotriva* fericirii fiinţei umane, iar Gib nu face decât să redea acest lucru.

S-a spus pe drept cuvânt că el nu este interesat de cer, însă ce vede pe pământ se leagă direct de cenuşiul bolţii cereşti, de pustiul din ea. Dănuţ, Emanoil, Glogovan, Moinaru, chiar Manaru şi Naicu într-o anume măsură, dacă pot fi numiţi eroi, sunt, toţi, eroi, până la un punct, ca veterotestamentarul Iov, obligaţi să poarte povara unei duşmănii metafizice până în vârful propriei vieţi, dar numai spre a fi aruncaţi de acolo în abis. E adevărat că se lasă dominaţi de propriile gânduri fixe, de gelozie, de patimă şi de amorul propriu, însă nu e mai puţin adevărat că, în majoritatea scrierilor celor mai bune ale lui Gib, indiciile ce le dau naştere acestora nu se dovedesc a fi neîntemeiate. Ba dimpotrivă, cel mai adesea totul converge spre validarea cauzelor obsesiei lor. Greşesc personajele lăsându-se înfrânte de propriile slăbiciuni, dar, la o cercetare atentă, impresia finală pe care vrea să o lase Gib Mihăescu este că ele nu greşesc mai mult ori mai omeneşte decât restul, ci numai că văd şi simt mai adecvat realitatea, în deplina ei goliciune, dincolo de convenţii şi de orbiri voluntare. Nu ele văd enorm şi simţ monstruos, ci ceilalţi văd şi simt mai puţin decât ar trebui din pricina propriei lor meschinării. Iar dacă deciziile şi gesturile finale sunt teribile, aceasta înseamnă, avem toate motivele să credem că sugerează Gib, că ele nu sunt decât unica reacţie la care este condamnat omul, victimă şi neajutorată fantoşă (nu degeaba aşa o cheamă pe nevasta lui Glogovan din *Întâmplarea*) a unui univers duşman.

Mereu singuri în percepţia vieţii (nu se află nimeni, niciodată, lângă suferinţa lor), mereu înfrânţi în cele din urmă, protagoniştii nuvelelor gibmihăesciene par a ispăşi până la plăsele pedeapsa unei tragedii fiinţiale – însă în condiţiile în care ei nu au comis vreun *hybris*, o înfruntare orgolioasă a zeilor, ca în tragedia antică, ci mai degrabă numai *hamartia*[8], adică o eroare ce provine nu dintr-o intenţie manifestă de a comite răul, ci doar dintr-o mult mai puţin culpabilă nebăgare de seamă.

Astfel, în timp ce în nuvelele dedicate obsesiei Gib Mihăescu prezintă adevărurile profunde, *tari*, despre lume, aşa cum este ea, şi în cele de observaţie socială, adevărurile ei imediate, rolul romanelor (lângă care putem alătura şi o nuvelă precum *Urâtul*) este acela de a zidi o lume aşa cum scriitorul şi-ar dori să fie. Autorul tiran de dincoace se va transforma acolo într-un autor ce nu pregetă a-i îndeplini personajului său principal, creat, în esenţă, după chipul şi asemănarea sa, toate dorinţele. Legătura dintre cei doi devine deci, ca să spunem aşa, una împotriva firii, având loc un ilegitim transfer de putere din partea celui dintâi către cel de-al

[8] Cf. *Dicţionar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, pp. 202–203.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doilea. În același sens, pornind de la o observație de-a lui G. Călinescu, Mihai Mangiulea exprimă o opinie similară:

Gib I. Mihăescu este „el însuși", mai precis, dorința bovarică despre sine, subiectul romanelor sale. Romanele acestuia consemnează deci o satisfacere compensativă prin evaziunea în imaginar.

În schimb, nuvela se naște din exprimare frustă a eului fără mistificarea situației sale adevărate. G. Călinescu desparte astfel, într-un mod implicit [...] romanul dorinței despre sine, de nuvelă, căreia îi corespunde situația reală, frustrantă și maladivă a eului. Dacă nu se citește ca judecată de valoare și dacă eliminăm implicarea autorului, păstrând în imanența operei datele care l-au exhibat, rezultatul va fi surprinzător: romanul apare ca o compensație a nuvelei, la Gib I. Mihăescu[9].

Ramură [...] putu să remarce îndată cu cât e mai teribil pentru unele naturi vileagul, sincerul, necruțătorul vileag decât însuși păcatul, oricât de vizibil, însă tăgăduit cu dârză încăpățânare[10].

Această remarcă, mai mult a autorului decât a personajului, sintetizează mobilul psihologic al acțiunilor lui Sava Manaru, personajul principal al nuvelei *La „Grandiflora"*, apărută inițial în anul 1926 în publicația ieșeană „Viața românească". Lider nedeclarat al grupului de „boieri" de mic târg provincial oltenesc, protagonistul se confruntă cu o situație critică care îi testează adevăratele valori și scoate simultan la iveală corupția morală a mediului decăzut în care viețuiește. Înșelat de partenera sa de viață cu unul dintre cei mai buni prieteni, nu este interesat în primul rând de eventuala reclădire a relației sale cu aceasta, ci de construirea unei realități paralele în care ceilalți nu sunt cu nimic mai buni decât el și în care nimeni nu are cum să iasă din mlaștina viciului și a păcatului:

Putem observa că în proza lui Gib I. Mihăescu sentimentul geloziei este specific bărbaților, lucru ce atestă [...] nu profunzimea sentimentelor, ci mentalitatea acestora, egosimul lor, concepția că femeia e o simplă proprietate personală iar iubirea un drept exclusiv, fără obligații de reciprocitate. Atunci când sunt siguri de iubire, când nu au un rival, femeia-soție este ceva comun, încadrată într-un univers casnic obișnuit, lipsit de proiecții mai adânci în viața intimă[11].

Manaru alege nu calea împăcării și a iertării Frosicăi, ci, sub presiunea ochiului public, pe aceea a ceea ce pragmatica ar numi conservarea „feței" în societate. Nu iubirea pentru soția sa contează (e gata să o cedeze pe Frosica lui Ramură), ci doar felul în care imaginea sa este percepută de către ceilalți – nici măcar pe sine personajul principal nu se iubește cu adevărat. În momentul în care evidența stringentă a faptului că există totuși ființe care preferă chiar moartea decât să fie dezonorate îl copleșește, iluzia se destramă și Manaru înnebunește.

Firea hipersensibilă a protagonistului, amenințată de spectrul umilinței, se întrevede încă de la început. Manaru își proiectează simțirile interioare în domeniul senzorial, unde i se pare că până și obiectele îi zâmbesc sarcastic, odată cu cei din jur. Avansurile pe care le face cârnățăresei și la care aceasta cedează îi prilejuiesc concluzia că soția lui va fi fost la fel slabă în fața lui Ramură. Deși acest lucru se dovedește adevărat, raționamentul nu este cu nimic mai puțin eronat, pentru că la

[9] Mihai Mangiulea, *Postfață*, în Gib. I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Minerva, colecția *Arcade*, București, 1987, p. 280.

[10] Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, București, 1986, p. 9.

[11] Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (monografie)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

baza sa se află o generalizare pripită: de ce comportamentul acestei femei ar trebui să fie identic cu cel al Frosicăi? Astfel, Gib Mihăescu expune excelent felul în care, în psihicul dominat de obsesii, realitatea exterioară nu constituie un reper de reglare, ci doar un pretext de accentuare a ideii fixe.

Merită să mai remarcăm aici că rememorarea dialogului cu vânzătoarea de mezeluri ori, mai precis, felul în care el este redat prin intermediul stilului indirect liber, are un efect foarte important asupra modului în care cititorul se relaționează, încă din start, cu textul:

Manaru înțelesese atunci că și într-o cârnățăreasă mai există o rămășiță de pudoare. Dacă l-ar fi pălmuit, i-ar fi sărutat mâna pistruiată și lucioasă! Dar unguroaica a gemut un „ah" atît de lung și de făgăduitor, că el și-a smuls mâna cu cruzime din cărnuri și-a pornit furios, trântind ușa cu clopoțel[12].

Datorită formulei narative folosite, receptorul nu află de nicăieri în mod direct motivele furiei lui Manaru, ci ajunge să deducă singur că, studiind reacțiile femeii, acesta le identifică cu reacțiile propriei soții. Această tăcere auctorială îl activizează pe cel care citește, îl determină să intre și mai mult în jocul lecturii și să descopere pe cont propriu zonele implicite, însă fundamentale, ale sensului general al operei. Are loc un soi de autoselecție. Cine percepe și înțelege tăcerea, va înțelege și mesajul. În caz contrar, mesajul se dizolvă de la sine. Fără a susține că un atare procedeu aparține mai mult autorului *Rusoaicei* (de fapt, în romanele sale el nu prea va mai fi de găsit) decât, să zicem, literaturii psihologice în sine, nu putem să nu consemnăm prezența sa în cazul de față și rolul imens pe care îl posedă. Dacă acceptăm că ficțiunea artistică înseamnă o minciună prin care se spune adevărul și ne gândim la spusele Sfântului Augustin, potrivit cărora adevărul este într-adevăr iubit nu când se servește cu forța, ci când omul este doar condus către el, trebuie să apreciem că, odată această condiție împlinită, ea contribuie apăsat la valoarea scrierii respective.

Clipa deciziei radicale luate de Sava Manaru de a contraface cu orice preț realitatea, imediat ce înțelege că toți îi cunosc situația matrimonială jenantă, este relatată premonitoriu din perspectiva lui Ramură, care îndeplinește de câteva ori în text funcția de personaj reflector care constată ceea ce ar trebui cititorul însuși să constate:

[...] în locul lui Manaru, Ramură avu impresia unei apariții galbene, o schimonositură omenească de pe malurile Huanheului ce ți-ar răsări așa, deodată, în noapte, căci un fior de moarte îi răci șira spinării și-i îngheță șalele într-atât, încât simți că acum, să și vrea, și n-ar mai putea să fugă![13].

Acesta reprezintă prima apariție a unui element fantastic în *La „Grandiflora"*. Nu este vorba de o impresie subiectivă a lui Ramură, ci, după cum o va sugera restul nuvelei, de însuși spiritul demonic care pune stăpânire pe protagonist din secunda în care el devine definitiv robul propriei mândrii. Mândria îl împinge de fiecare dată spre o ispravă și mai scandaloasă, de fiecare dată când tot ea îl ustura pentru că izbânda anterioară nu făcuse impresia dorită. Mândria îl face să nege vehement

[12] Gib I. Mihăescu, op. cit., p 2.
[13] Idem, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice se împotrivește sforțărilor lui de autoiluzionare și tot ea îl împiedică să facă pace cu sine însuși. Implorat de suferindul Zambiloiu să îi lase nevasta în pace, Manaru își pleacă privirea, semn că percepe durerea celuilalt, dar și-o ridică spre a întreba cum rămâne, atunci, cu el.

Capitală în economia textului este descrierea proprietarului localului care dă neîntâmplător și titlul scrierii. Secvența apare imediat după ce Manaru, beat și urlând sălbatic, pleacă împreună cu cele două „artiste" de varieteu spre propria casă unde, în chiar patul conjugal, se desfășoară o orgie monstruoasă care marchează punctul de maximă sfidare a preceptelor morale de către protagonist:

Ieșiră.

În urmă-le, Alexandru Cocoșel își săltă ghebul și-și frecă mânile punctate de pistrui. În lumina roșie și obosită a becurilor, părul lui roșu părea că luase foc. Se strecură printre mesele pe care le întrecea doar cu tidva și începu să urle la slugi:

– Mai repede, că se face ziuă!

Apoi se îndreptă spre „casă", legănându-și într-o parte și într-alta capul, ce ieșea din cocoașe ca dintr-o cutie.

În coloanele groase de praf, stârnite de măturoaie, și-n răceala aerului năvălit prin ușile larg deschise, domnul Alexandru își făcu șoptind socotelile. Capul i se legăna într-una automat, ca o jucărie curioasă, neobișnuit de mare[14].

Fragmentul amintește de prozele fantastice ale lui I. L. Caragiale, și în special de cea numită *La conac*, în care un tânăr naiv este împins către furt și jocuri de noroc de un partener de drum șașiu a cărui podoabă capilară aduce în mod ciudat în minte imaginea flăcărilor iadului. Indicii precum dispariția subită a acestuia când flăcăul își face instinctiv semnul crucii conduc la concluzia că personajul este satana însuși. Aceleași observații le putem face și aici. Aspectul diform și straniu al lui Alexandru Cocoșel, fundalul nocturn și mai ales socotelile pe care și le face șoptind trimit toate la ideea că, prin tot ce a ales să facă Sava Manaru, diavolul și-a mai acontat un suflet. Scena, trebuie neapărat să notăm, nu este zugrăvită din punctul de vedere al unui personaj sau al altuia, ci din exterior, de naratorul omniscient. Acesta este singurul moment în care nu avem de-a face cu ceva ce ar putea fi foarte bine interpretat drept o impresie subiectivă a protagonistului, o reprezentare a propriilor complexe psihologice, așa cum se întâmplă în rest, ci cu punctul de vedere, să îl numim „obiectiv", al povestitorului neimplicat. Datorită acestei secvențe putem afirma fără putință de tăgadă că nuvela de față este nu doar una de observație psihologică, ci, în aceeași măsură, și una fantastică, cele două planuri fiind, evident, interdependente.

Satisfacția care îl animă pe cinicul donjuan după ce știe că a avut fiecare femeie din oraș este una „peste fire", de natură malefică, și izvorăște din patima luciferică a puterii:

Manaru privește deasupra orașului întreg, strâns în juru-i în ziua aceasta de sărbătoare, ca un stăpânitor clientela ce i se închină. Tot ce aduce a cât de puțină frumusețe dintre femeile acestea, care trec în foșnete de stofe și-n legănări ritmice, el a cunoscut, a avut, a stăpânit. [...].

[14] Idem, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi toată această perindare de tonuri şi culori, pătată de sângele soarelui ce moare, i se pare un imens dans pe care concetăţenii i-l oferă, nemernici şi temători[15].

Personajul ajunge să trăiască explicit revelaţia abilităţilor demonice pe care le căpătase, înfăţişate într-un tablou ce capătă semnificativ dimensiuni cosmice:

El îşi aminti de Mefisto oprind pe Margareta, la operă, cu gestul lui magic. Aruncă atunci privirea sus spre stele şi plimbă ochii siguri pe liniile frânte ale constelaţiilor, ca un vraci pe semnele bizare ale unei cărţi sibilice. I se păru că dincolo de noaptea aceasta este o lumină şi un foc neisprăvit, care se întrezăreşte în ciurul întunericului prin lacrimile stelelor; şi razele acestora se lungeau până la el în smocuri care-l încununau, iar unele îi pătrundeau drept în ochi, şi el avu atunci senzaţia unei contopiri cu infinitul, cu veşnicia, un moment de atâta mulţumire, de atâta încredere în sine şi atâta înţălegere a sensului lucrurilor, încât i se păru totul al lui, încât i se păru că, numai să vrea, şi totul i-ar cădea, ca la un semn, la picioare. Crescu atunci atât de uriaş în noapte, încât avu senzaţia că dacă ar fi întins mâna cu bastonul, ar fi stins stelele, ca un paracliser cu capacul prăjinei lumânările bisericii după denie; şi i se păru foarte curios acest lucru, cu atât mai mult cu cât azi toată ziulica nu pusese picătură de vin, rachiu sau bere pe limbă. Să fi rămas drojdia din ajun care-l lungea şi-l scurta astfel?

Nu, era cu totul altceva; Manaru simţi cu precizie. Era o dispoziţie cu totul particulară, licoarea aceea nouă, cu totul imaterială, care i se vărsa în gând şi-n simţuri ca o inspiraţie... În seara aceasta era înzestrat cu puteri diabolice![16].

Deşi postura în care se află îi aduce în minte povestea lui Faust şi a lui Mefisto, protagonistul nu înţelege că şi el se află într-o situaţie identică. Nu singurătatea e cea care îl striveşte[17], după cum nu este nici un „damnat al sexualităţii" (Perpessicius). El nu este în nici un caz un „om întru totul comun"[18], ci este un Faust cumva mai vinovat decât cel original căci, spre deosebire de eroul lui Goethe, el cade victimă ispitei celei mai grave – ispita trufiei. I se pare curios că „arătarea sinistră şi cobitoare"[19] a capului de călăreţ a început să îl urmărească, nepricepând că îl are în faţă pe echivalentul lui Mefisto care îi cere plata, propria fiinţă, pentru ajutorul primit. Prăbuşirea finală provine, aşa cum se va vedea şi mai jos, şi din această criză de (auto)cunoaştere.

Cu toate că pactul lui cu diavolul nu este unul manifest, el există indubitabil, şi Manaru beneficiază de părelnicele sale avantaje. Că cele din urmă sunt întoarse de fapt împotriva lui, se înţelege de la sine:

Fie că se îmbracă întocmai ca un domn foarte bine sau că se schimonoseşte pe capitelurile catedralelor, fie că are cap de ţap sau de cămilă, picioare despicate, coarne, păr pe tot corpul, indiferent de înfăţişare (niciodată nu-i lipsesc posibilităţile de a se deghiza), el este întotdeauna ispititorul şi călăul. [...] Rolul diavolului se reduce la a-l deposeda pe om de harul lui Dumnezeu, pentru a-l supune dominaţiei sale. El este îngerul căzut cu aripile tăiate care vrea să frângă aripile oricărui creator. [...] În schimb, rolul lui Hristos este de a smulge pe om din ghearele diavolului prin misterul crucii. Crucea lui Hristos îi eliberează pe oameni, adică le redă, prin harul lui Dumnezeu, posibilitatea de a dispune liber de ei înşişi, posibilitate de care îi lipsise o tiranie diabolică[20].

---

[15] Idem, pp. 45–46.

[16] Idem, p. 48.

[17] Aurel Sasu, în Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu (coordonatori), *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 520, col 1.

[18] Nicolae Balotă, op. cit., p. 103.

[19] Gib I. Mihăescu, op. cit., p. 59.

[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I (A–D), Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 444.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ce îl acuză pe protagonist este aşadar nu voinţa declarată de a se transforma în slujitorul interesat al răului, ci propria conştiinţă, care îl somează adesea să îşi reconsidere opţiunile. Refuzul doamnei Moraru de a ceda în faţa lui îi declanşează atât furia, cât şi o tulburare profundă, stări redate foarte convingător de către nuvelist.

Mânia pe care o personajul principal o arată de fiecare dată când cineva atentează în vreun fel la iluzoria realitate paralelă în care s-a autoconvins că trăieşte este tot de factură satanică, iar virulenţa ei provine din încercarea de a compensa, de a ascunde faţă de el însuşi minciuna de care, surprinzător, subiectul este în esenţă conştient. Iar nebunia, dezintegrarea eului, se originează tocmai în această contrazicere totală a propriei fiinţe. După anihilarea acesteia, în loc nu rămâne decât patima ce l-a învins şi, subiacent, identificarea cu demonii care îi torturează pe păcătoşi. Pe de altă parte, copleşitoarea sa tulburare apare tocmai pentru că dârzenia frumoasei femei îi atrage atenţia asupra adevărului pe care se încăpăţânează să îl nege, iar acest adevăr este în primul rând, pentru el, iubirea pentru Frosica, iubire ce ar fi trebuit să fie mai importantă decât orgoliul personal. Într-adevăr, după ce o posedă cu forţa pe Morărița, gândul lui Manaru se îndreaptă imediat spre iertarea soţiei sale şi spre refacerea vieţii de dinainte împreună cu aceasta. Acest lucru nu mai este însă posibil acum, deoarece Manaru a dorit să îl realizeze în propriii termeni, şi nu după cum ar fi fost firesc să o facă. El şi-a propus mai întâi de toate protejarea egolatră a imaginii sale sociale, cale care, aparent paradoxal, în ciuda faptului că pare a fi condus tot la soluţia justă a iertării, este intrinsec eronată întrucât porneşte de la o premiză falsă.

Un scurtcircuit logic similar întâlnim şi când violatorul îi sugerează victimei că gestul ei de a ceda în faţa lui (lucru neadevărat, aşa cum va rezulta din sinuciderea ulterioară; din nou, Manaru dovedeşte o problemă de percepţie) are „o înaltă semnificaţie morală" deoarece aduce pacea în familii întrucât, toţi fiind la fel de maculaţi, nu mai au cum să se invidieze unul pe altul[21]. Raţionamentul este bineînţeles eronat pentru că, deşi concluzia pare foarte rezonabilă, ipoteza sa, pierdută alienant din vedere, presupune o nivelare în jos, prin corupere morală. Ce atrage de asemenea atenţia aici este şi că protagonistului, care spusese toate aceste cuvinte spre a o îmbuna pe Morărița, i se par, în chip curios, foarte adevărate. Aşa de densă devenise ceaţa perfidă a autoiluzionării, încât el însuşi ajunsese, împingând la o parte ecourile mereu prezente ale conştiinţei, să o socotească autentică.

La fel se întâmplă şi în dialogul anterior cu slujnica ce îşi trădează stăpâna:

> Nu sunt hoţ, n-am nici cuţit, n-am nici pistol la mine. Vreau să fac dragoste cu cocoana; asta vreau! Doar nu s-o dărâma lumea...[22].

Replica, indiciul cel mai important al înstrăinării de realitate a lui Manaru, este fundamentală pentru că afirmă – pe dos – tocmai adevărul: în urma siluirii celei ce

[21] Gib Mihăescu, op. cit., p. 69.
[22] Idem, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ajunsese să-l obsedeze până la monomanie („siluire", deci până și folosirea ilegitimă a expresiei „a face dragoste" este încărcată de sens), lumea personajului principal chiar își va afla sfârșitul. Cu toate că nu are arme la el și nu e nici hoț, într-adevăr, Manaru nu este cu nimic mai puțin un răufăcător și un impostor, și încă unul de factură ontologică. Morărița, cu puritatea ei, de la care refuză să abdice în ciuda oricăror consecințe, vândută pentru „câteva bilete de bancă albastre și foșnitoare", este adevărul existenței lui Manaru, și odată cu ea stă sau cade totul, la fel cum, vândut pe treizeci de arginți de Iuda, Hristos este Adevărul unei lumi care, în clipa răstignirii Lui, își află momentul celei mai grave crize a întregii sale istorii, trecute sau viitoare.

În afară de raportul cu propriul sine, cel mai important de altfel, ce este totuși demonic la Manaru în relațiile cu ceilalți, în condițiile în care, până la soția lui Moraru, toate celelalte neveste îi căzuseră de bună-voie în brațe? Fără îndoială, inteligența și îndrăzneala cu care se folosește de slăbiciunile lor și le amplifică.

Reacțiile „prietinilor" la comportamentul din ce în ce mai deviant al lui Sava Manaru demonstrează că ei, cel puțin până la un punct, înțeleg mecanismele acestuia, știu ce se întâmplă cu el, însă nu fac, din lașitate, nimic concret pentru a-l opri, nici măcar atunci când sunt amenințați direct:

Situația începea să devină penibilă. În obrajii loviți prea pe neașteptate se întorcea sângele. Și revolta se aprindea sub sprâncene, în tăișuri de sclipiri. Dar ea strălucea dârz cât timp ochii stau înfipți în farfurie; cum se ridicau la Manaru, culoarea li se muia, iar fețele se desfăceau în crestăturile rânjetului umilit, ca un rând de cepe plesnite de un pumn viguros[23].

Ca și personajul principal, și restul se complac în întreținerea iluziei că, până la urmă, totul e în ordine (deși, parte din ei, își știu neîndoielnic soțiile „sprințare"), iar Manaru le servește abil dozele potrivite. Așa se întâmplă în scena de un umor caragialesc, așa cum s-a observat, în care, porniți să îl bată, membrii grupului de încornorați se despart cu zâmbetul pe buze la îndemnul vechiului lor amic, Zambiloiu însuși începând să spere în ciuda dovezilor irecuzabile. Dacă cel din urmă îndrăznește însă să îi ceară lui Manaru socoteală, o face abia după ce a fost înșelat, și doar pentru încetarea relației extraconjugale, iar nu pentru restabilirea dreptății. La fel, inginerul Mișu Ignătescu îi interzice evidentului împricinat să îi mai viziteze casa, dar ironiile, agresivitatea și aluziile la afacerile sale necurate îl determină să retracteze ipocrit. Asemeni celorlalți, nici el nu dorește să iasă din cercul propriei meschinării. Între ei și Manaru există numai o diferență de grad. Puterea acestuia este direct proporțională cu degeneratul caracter al unei omeniri fără poli morali. Într-o societate nedecăzută, influența pe care el ar fi putut-o exercita asupra celor din jur ar fi fost pur și simplu nulă. Autorul însuși pare, spre finalul nuvelei, că refuză să se mai abțină în numele neimplicării, dându-le pe față superficialitatea:

Orășenii ăștia tihniți, excitați de cele trei gloanțe ale Morăriței, vroiau în adâncul cugetului lor lucruri mari, evenimente catastrofale[24].

[23] Idem, p. 24.
[24] Idem, p. 77.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Totodată, cu câteva rânduri mai sus, Ramură este caracterizat drept un „om gras şi satisfăcut [...] don Juan nepăsător şi fără răspundere".

Dacă locuitorii de ambe sexe ai orăşelului unde se petrece acţiunea au ca trăsătură comună complacerea călduţă şi carenţa principală a bărbaţilor este laşitatea, atunci specific femeieşti sunt frivolitatea şi prefăcătoria perfidă. Nevasta lui Ignătescu este geloasă pe doamna Mărunţache, care pretinde că personajul principal ar fi „persecutat-o" cu insistenţele sale. Ca atare, imediat ce soţul ei, inopinat întors acasă tocmai spre a-i verifica fidelitatea, pleacă la serviciu fericit, doamna Ignătescu îl cheamă negreşit pe râvnitul amant.

Femeile nu se ostenesc să opună rezistenţă atracţiei lubrice pentru Manaru. Toate, deşi mimează nemulţumirea, sunt atrase de jocul erotic, desfăşurat sub umbrela unei pretinse nevoi de progres: pe lângă soţul adesea mai în vârstă şi „viţiat" de oraşele prin care a umblat, susţine Sava Manaru, femeia, pentru a-şi trăi cu adevărat anii tinereţii, trebuie să iubească nu doar pe partenerul consfinţit, ci şi pe un al doilea, ideal tot mai curent în „lumea cultă, ca o necesitate socială", dar căreia bărbaţii „mucegăitei noastre urbe" se opun, chipurile, filistinic, neştiind că numai astfel, opinează mai departe protagonistul, „vor putea goni ura şi prefăcătoria dintre sexe!"[25]. De notat că de un tip asemănător de argumentaţie sofistică vom da şi la personajele de mai târziu ale lui Gib Mihăescu, de pildă în premiata piesă de teatru *Pavilionul cu umbre*. Să constatăm totodată că perspectiva asupra progresului invocată aici nu este, categoric, absolut deloc ficţională. Ea reflectă atitudini specifice începutului celui de-al douăzecilea veac, aşa cum reiese din următorul citat dintr-o conferinţă ţinută la Universitatea din Zürich în anul 1922, în care psihologul C. G. Jung prezintă schimbările de optică în societatea modernă:

În cadrul sistemului moral tradiţional toată lumea ştie perfect de ce căsătoria este „bună" şi de ce orice altă formă de iubire trebuie respinsă cu hotărâre. Dar în afara sistemului, pe spaţiul de joacă şi câmpul de luptă al naturii, unde omul se simte a fi cel mai înzestrat membru al marii familii a animalelor, el trebuie să se reorienteze[26]. [trad. n., A. B.].

Scrierea nu e deloc dezechilibrată, aşa cum aprecia Ov. S. Crohmălniceanu[27]. În epocă, un virulent atac la adresa ei şi, mai ales, la adresa întregului volum căruia îi dă numele este purtat de scriitorul Camil Petrescu. Al. Oprea pune reacţia marelui prozator pe seama unei adversităţi personale a acestuia nu neapărat pentru Gib însuşi, cât pentru revista „Gândirea":

Comentariul este excesiv de caustic: „Fie că e dl. Gib Mihăescu sau confraţii de la *Gândirea*, fie că se chiamă să zicem Ionel Dumitrescu «pamfletar» stilul e acelaşi: stil de boxeur prost (...) Totul e năclăit şi fals." Nu descoperim oare aici o posibilă explicaţie a substratului vindicativ asupra cronicii? Cu alte cuvinte nu are loc un transfer asupra colaboratorului *Gândirii* al unor resentimente nutrite de C. P. la adresa respectivei publicaţii?[28].

---

[25] Idem, p. 28.

[26] C. G. Jung, *Aspects of the Feminine*, Ark Paperbacks, ediţia a patra, Londra, 1992.

[27] Ov.S. Crohmălniceanu, *Universul proiecţiilor obsesive. Gib I. Mihăescu*, în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 515.

[28] Al. Oprea, *„La* Grandiflora*" şi dosarul ei critic*, în *Al. Oprea prezintă 5 prozatori iluştri, 5 procese literare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, pp. 204–205.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dostoievskiană prin fond, în *La „Grandiflora"* Manaru pariază existențial pe un „totul sau nimic" ce amintește cel mai mult, dintre eroii romancierului rus, de Stavroghin. Modul atât de pătrunzător și de autentic în care prozatorul zugrăvește obsesia absolută, demonică pentru putere a personajului principal, precum și mecanismele și consecințele acesteia constituie dovada indeniabilă a talentului și a vigorii artistice ale lui Gib Mihăescu. A spune că nuvela în discuție este o capodoperă veritabilă nu înseamnă a folosi cuvinte mari.

În afară de fixația de natură erotică (amestecată, pe alocuri, și cu alte tipuri de obsesii, date de frica de moarte sau de anumite obiecte), găsim în producțiile beletristice ale lui Gib I. Mihăescu și abordări ale unor fixații integral non-erotice.

Publicată încă din luna mai a anului 1922 în revista clujeană *Gândirea*, nuvela *Semnele lui Dănuț* constituie una dintre piesele de rezistență ale prozatorului nostru.

Șeful de stație Dănuț, căruia, din cauza frigurilor de care și el suferă, i-au murit șase copii, o așteaptă înfrigurat pe Frosica, singura care i-a mai rămas, să se întoarcă acasă cu trenul de la Craiova. Nervozitatea lui este dată de „semnele" zbaterii ochiului său stâng, mai puternice ca niciodată, ceea ce îi produce obsesia că fetei i se va întâmpla ceva foarte rău. El vede, ca și cum ar fi fost acolo în carne și oase, cum, pe drum, Frosicăi i se face rău din cauza bolii și moare. Când vizualizează aceste închipuiri, personajul se află sub influența distorsionantă a frigurilor:

Dănuț se frecă la ochii ce-i ardeau. El își pipăi fruntea și simți pe ea picături de sudoare. I-era cald de tot, dar de undeva din corp i se răspândea, în răstimpuri, de-a lungul mădularelor, un fior prelung și neplăcut de umedă răceală[29].

Gândurile sunt trăite atât de real, că venirea impiegatului i le prelungește automat în concret și protagonistul, foarte confuz și zărindu-l „ca printr-o pâclă", crede că acesta intenționează să-i comunice sosirea acceleratului cu fetița decedată. Impiegatul, fără să înțeleagă ce se întâmplă cu Dănuț, îl lasă pe acesta să anunțe plecarea unui alt tren din gară. Cel din urmă, însă, continuă halucinarea, sfâșiat de durerea pierderii Frosicăi. Starea lui este descrisă magistral:

Fluierături de țignal, șuier lung de locomotivă, trenul se urnește păcănind sacadat, mai întâi încet, apoi din ce în ce mai repede, ca și toanele ochiului acestuia stâng, care au început iar. Paca, paca; paca, paca, și domnul șef privește paralizat ferestrele vagoanelor din față care se perindează ușor, ocupând lent și fără încetare, una câte una, locul celei dinainte.

Dănuț tresare, deodată, zguduit de un început vag de amintire. Ochii lui s-au mărit, ca și când ar avea de obiectat ceva la această neoprită desfășurare de lucruri. Dar nu știe ce anume, și ferestrele vagoanelor trec înainte, lunecând tot mai repede și mai ușor. Ultima a dispărut, întrerupând brusc depănarea filmului cu bizare forme omenești[30].

Șeful de stație începe să plângă de-a binelea, îndurerat că, în ciuda eforturilor sale, și acest ultim copil i-a murit, deși o trimisese la internat la Craiova tocmai pentru a o îndepărta de miazmele ucigătoare ale bălților. Odată suferința concretizată prin

[29] Gib Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, București, p. 227.
[30] Idem, p. 229.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lacrimi, Dănuț părăsește halucinația și revine, treptat-treptat, la normal, în timp ce bătaia ochiului stâng, pornită încă de dimineață, devine totuși tot mai puternică. Personajul își amintește brusc că i s-a mai întâmplat să confunde „din pricina semnelor", năzăririle cu realitatea și își dă seama, terifiat, că, deoarece nu a semnalat prin telegraf că trenul părăsise gara, acesta se va ciocni chiar cu cel în care se află Frosica. Văzând în închipuire împlinirea sângeroasă a catastrofei, instinctiv, Dănuț minte că ar fi anunțat plecarea acceleratului.

Protagonistul trăiește o scindare a personalității, pe care însuși o remarcă stupefiat. Are impresia că altcineva i-a luat locul și spune cu mult sânge rece neadevăruri drept alibi și se trage singur la răspundere pentru nemaivăzutul său egoism, în condițiile în care unica lui fată tocmai urmează să își piardă viața. El își caută disperat propria salvare de la tragedia pe care el de fapt e pe cale să o provoace și afirmă, lipit cu disperare „de această invenție subită, care parcă-l ușura", că a surprins un necunoscut în biroul său. În mod uluitor, Loloi, împiegatul, confirmă prezența unui străin, ceea ce îl face pe Dănuț să se agațe irațional de nădejdea oarbă că accidentul totuși nu va avea loc.

Finalul nuvelei este o bijuterie a suspansului psihologic. În contrast cu calmul peisajului hibernal și cu relaxarea glumeață și complet nebănuitoare a celor din jur, care, în ajunul sărbătorii Nașterii Domnului, savurează din bunătățile pregătite, într-un fantastic crescendo, personajul principal experimentează infinitezimal și cu atât mai covârșitor spaima catastrofei ce stă să se producă. Tensiunea atinge cote paroxistice:

> Inima i se ghemui speriată sub coșul pieptului. Vroia să iese afară, simțea că se înnăbușe. Se apropie de geamul cel mare de deasupra mesei de stejar și cercetă zarea miazăzilei. Dar într-acolo nu domnea[u] alt decât albul cel mai perfect și liniștea cea mai deplină. Privind pieziș, nu putea să vadă decât cele patru perechi de șine, împreunându-se ca opt coarde ca un gât de liră. Sub sticlirea tremurătoare a gerului, părea că o mână nevăzută le ciupe ușor, neauzit de ușor.
>
> Alături, râsetul, piuliță creșteau de zor. Loloi bătea violent în ușă:
>
> – Ascultă, domnu' șef, una nostimă de tot, domnu' șef...[31].

Probabil că în toată opera lui Gib I. Mihăescu nu există o altă scriere de un tragism atât de convingător și de marcant ca *Semnele lui Dănuț*. Aceasta, deoarece durerea ce pulsează în ea atinge, mai mult și mai intens decât oriunde, domeniile metafizicului. Soarta protagonistului induce ideea unei dureri de factură ontologică care amintește de istoria biblicului Iov. Diferența dintre ei este însă fundamentală. La cel din urmă, suferința cunoaște un capăt, iar traversarea ei culminează și cu un *happy ending* material, și cu, mai ales, înțelegerea, datorită revelației divine înseși, a motivelor respectivei suferințe. Lui Dănuț, însă, ale cărui constatări conduc, ele, la această concluzie, nu îi rămân decât absurdul existenței și condiția de marionetă neajutorată a unui destin de un cinism sadic și viclean. Într-adevăr, el nu pare a fi doar ignorat de divinitate, ci lăsat pur și simplu, pentru totdeauna, pe mâna demonului, care îi ucide, ca în episodul veterotestamentar, fiii și fiicele și se

[31] Idem, p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pregăteşte să i-o ia şi pe Frosica. Şeful de staţie însuşi s-a obişnuit să distingă între semnele „reale" şi cele care nu sunt decât nişte „glume de prost-gust", făcute „de vreun împiegat de-al lui Dumnezeu" care se amuză pe seama naivităţii lui. Că transcendentul plănuieşte împotriva lui o indică şi momentul acţiunii, chiar ajunul Crăciunului. Rugăciunii disperate către Dumnezeu făcute de Dănuţ nu îi răspunde decât tăcerea glacială a iernii. Totul, simte protagonistul, care vede cum „o mână nevăzută", de dincolo de vălul vizibilului, ciupeşte şinele producătoare de dezastru, se adună într-o odioasă înscenare împotriva sa. La toate acestea se adaugă şi slăbiciunea lui specific umană, şi cu toate că personajului nu i se poate ierta laşitatea, ea nu reprezintă declanşatorul absolut al nenorocirii, ci numai un produs al ei.

Avem de-a face cu un fantastic ce funcţionează în ciuda a ceea ce, la o primă analiză, s-ar putea numi caracterul superstiţios al protagonistului, ori, mai exact spus, un fantastic ce lucrează prin tocmai superstiţiile acestuia, nefiind, prin aceasta, mai puţin fantastic. „Semnele" sale nu anunţă, dacă e să anunţe ceva – şi dacă ele posedă un efect cumva favorabil lui Dănuţ, el se opreşte în acest punct – ce crede personajul că anunţă, anume moartea fetiţei, ci baterea ochiului se dovedeşte a fi de fapt cauza pentru care trenurile se vor ciocni şi, de-abia de aceea, Frosica va cădea victimă accidentului. Am putea conchide că totul se petrece numai din cauza naturii ignare şi panicarde a personajului principal. Dar nu putem trece cu vederea că halucinaţiile lui provin de la boala frigurilor, condiţionare superioară, ca dat fiinţial, voinţei lui, după cum nu putem ignora, aşa cum am arătat mai sus, impresia copleşitoare a unei tainice conspiraţii supravizibile.

În această mixtură plină de veridicitate, ipostaziată plenar în scrierea de faţă, rezidă una dintre marile reuşite artistice ale nuvelisticii gibmihăesciene. Deşi plesneşte de realism şi cuţitul unei lucidităţi necruţătoare nu lasă nici o felie din contingent nesecţionată, ea sugerează extrem de abil prezenţa imuabilă a unui nevăzut ghidaj advers căruia omul de carne şi de ţărână, oricât ar vrea, nu i se poate opune.

A treia latură a nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu o constituie cea în care, mai mult decât cercetarea vreunei obsesii, scriitorul are ca scop fixarea unor coordonate definitorii ale vieţii în târgul provincial sau în mahalaua bucureşteană.

În *Vin nou, În goană, Coşul cu târguieli, Scuarul, Monumentul, Filodor, Domnul aghiotant* sau *Împricinaţii*, cercetarea sa, ce aminteşte în mod clar de opera lui I.L. Caragiale, comportă cel mai adesea filtrul neîndurător al criticii moravurilor unei burghezii ce lâncezeşte într-o ipocrită mediocritate. În afara aspectului material, membrii ei mint şi se mint în special din cauza amorului propriu, ce sfârşeşte prin a-i scufunda în apa stătută a relativismului moral şi prin a-i supune înstrăinării de adevărul propriului sine, două chestiuni esenţiale pe care nu vor să le conştientizeze. Şi în acest plan, al nuvelelor de observaţie socială, majoritatea protagoniştilor sunt nişte înfrânţi – dacă nu şi ai patimii erotice, ca în nuvelele dedicate exclusiv obsesiei, cu siguranţă ai patimii pentru propria persoană, care îi deposedează de orice percepţie corectă asupra realităţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Universul evocat aici este centrat, ca şi la creatorul *Scrisorii pierdute*, în jurul discrepanţei dintre ceea ce vor personajele să pară şi ceea ce sunt, dar aceasta se întâmplă nu pentru că autorul nostru ar fi preluat mecanic această formulă de la uriaşul dramaturg ploieştean, ci mai degrabă deoarece şi el, asemeni celuilalt, a detectat aceleaşi carenţe în *ethosul* societăţii radiografiate. Este vorba de însăşi umanitatea în mijlocul căreia, de la naştere până la moarte, Gibi, aşa cum îl alinta Cezar Petrescu, şi-a petrecut o însemnată parte din viaţă şi pe care, mai mult decât cea a capitalei, o socotea mai autentică şi mai pretabilă observaţiei psihologice. Reperele micului orăşel în care se petrece acţiunea aparţin realităţii înseşi, iar figurile omeneşti ficţionale au la bază modele pe care Gib Mihăescu le-a urmărit cu atenţie zi de zi, cum însuşi declara, la judecătorie, la piaţă ori la petreceri. La fel ca picturile de pe biserica către care aleargă cu mintile rătăcite Sava Manaru, Alexandru Cocoşel şi localul său din *La „Grandiflora"* chiar au existat în Drăgăşaniul în care prozatorul a copilărit şi a exercitat profesia de avocat preţ de aproximativ cinci ani. În multe dintre nuvele, şi în unele romane, aşadar, prozatorul, care şi-a afirmat cu fermitate preferinţa pentru o literatură care să îşi tragă viguros seva din lumea adevărată, a păstrat o parte însemnată din informaţiile toponimice şi caracteriologice ale locului său de baştină pentru a releva trăsăturile lui de dincolo de spoiala aparenţelor.

Am crede chiar că evidenta consistenţă a textelor din această categorie se datorează şi faptului că, ieşind de sub dictatura propriului ego, Gib înlătură implicit şi tot balastul care aruncă în ilizibil o parte a scrierilor sale. Odată acest efort de obiectivare realizat, el nu mai joacă la două capete, căutând o compensare ilegitimă prin livresc, şi redă cu o cristalină percepţie resorturile sufleteşti ale semenilor, superficialitatea, minciuna, necinstea şi filistinismul în care, pe de o parte, ei se complac şi, pe altă parte, pe care le întreţin în maniera cea mai interesată.

Un foarte bun exemplu este nuvela *Monumentul* (revista „Boabe de grâu", iunie-iulie 1931), bucată plină de ironie despre corupţia clasei politice din orăşelul oltenesc Rădăşeni. Alături de camarila sa, primarul exploatează în interes personal, cu abilitate şi viclenie, poziţia pe care o ocupă de nu mai puţin de patru decenii.

Motivul pentru care Costache Constandache obţine mereu voturile concetăţenilor nu are de-a face cu justeţea guvernării lui, ci cu aceea că împărţea cu ei profiturile ilegale ale bogatei în resurse localităţi şi că nu strângea dajdiile decât de la inamicii politici. A face politică echivalează pentru personajul principal şi pentru acoliţii săi cu ştiinţa manipulării şi a hoţiei. El îi favorizează pe bogaţi – deşi ştie să le lase impresia celor săraci că nici pe ei nu îi neglijează –, care fac cu rândul la a încheia afaceri foarte avantajoase (pentru ei) cu instituţiile statului. Acestui *status quo* strigător la cer îi revine o încununare pe măsură: cetăţenii, în frunte cu bogătaşul cel mai favorizat, Ionică Mitran, hotărăsc să zidească un monument în cinstea primarului. Culme a prefăcătoriei şi a pervertirii unei lumi cu susul în jos, edificiul va fi amplasat în mijlocul unor statui ale unor personalităţi veritabile. În mijlocul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unui auditoriu la fel de maculat ca şi el, protestele vehemente ale lui Costache Constandache sunt numai de faţadă şi aparţin unui discurs echivoc: cel demagogic şi cel efectiv, amplasat sub zodia lui „noi facem tot ce ştim".

În chipul specific gibmihăescian al coincidenţei cvasimetafizice, imediat ce i se ridică monumentul, protagonistul, care susţinuse tot timpul că nu se fac statui oamenilor în viaţă, cade la pat. Din această cauză, oraşul este controlat de tot soiul de comisii care, cu toate că iniţial nu se pun de comun acord întrucât cei incompetenţi nu vor să-şi recunoască limitele, scot la lumină multiplele încălcări ale legii de care se fac vinovaţi Costache Constandache şi ai săi. Fie deoarece până atunci nu pricepuse intenţiile ascunse ale edilului, fie că pricepuse dar îi convenea, mulţimea, de partea lui până atunci, se răscoală împotriva sa şi nu poate fi oprită decât de numărul mare de santinele de la casa muribundului. Pentru a-i proteja pe ceilalţi, Costache Constandache ia totul asupra sa – nici în aceste ultime momente ale existenţei sale acesta nu pare a voi să renunţe la impostură şi să mărturisească ceea ce era de mărturisit. Furia mulţimii creşte tot mai mult, până la dorinţa de a dărâma măcar statuia. Semn însă al bâlciului total, înseşi autorităţile de la Bucureşti o apără, pentru că era, ca oricare alt obiect de artă, foarte scumpă. Opinia tuturor este întoarsă iar la o sută optzeci de grade de moartea primarului. Deoarece noii conducători, corecţi, strâng biruri şi nu mai fac nimănui „binele" pe care îl făcea decedatul, toţi încep din nou să îl regrete.

Deznodământul, foarte semnificativ, măsoară, în sfârşit, întreaga stare de fapt cu rigla normalităţii. Costache Constandache nu purta, el, cea mai mare vină dintre membrii comunităţii. Râsul caricatural pe care îl duce cu el în mormânt este râsul de întregul circ, de meschinăria concetăţenilor, de situaţia tragi-comică, de inversarea perplexantă a polilor bunului-simţ din lumea pe care o părăseşte. Onorurile primite nu cinstesc, aşa cum ar trebui, virtutea, ci complicitatea sa la furt:

> Iar conu Costache Constandache râdea şi-acum cu râsul lui bun şi larg şi care de astă dată se lărgise până la urechi. Râdea într-una, cum l-au văzut cei puşi să-l dezgroape, pentru a-i face din marmoră şi din bronz un mormânt astfel cum cu adevărat merita un om ca dânsul[32].

Cea mai valoroasă parte a operei lui Gib I. Mihăescu o constituie nuvelistica sa (dramaturgia doar adaptează din temele ei pentru scenă) şi, după cum legitim s-a afirmat adesea, nimeni nu a mai surprins la noi, atât de profund şi de viu ca autorul oltean, avatarurile obsesiei, prezentate din faza sa incipientă până la atingerea incontrolabilă, ce frizează satanescul, a nebuniei.

Într-adevăr, protagoniştii prozelor neromaneşti gibmihăesciene sunt, majoritatea, nişte obsedaţi, care se confruntă cu o stranie concretizare în lumea reală a celor mai intime şi mai cutremurătoare spaime. Dar, cum nu suntem pe un tărâm magic unde, la o mişcare de baghetă, gândurile să prindă – sau să nu prindă – trup, respectiva concretizare nu are cum să se datoreze stărilor propriu-zise ale personajelor. A spune aceasta înseamnă a viola legile realităţii celei mai imediate – căci despre ea

[32] Gib Mihăescu, *Noaptea focurilor,* nuvele, vol. II, Editura pentru literatură, colecţia *Biblioteca pentru toţi,* nr. 383, Bucureşti, 1967, p. 279.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vorbesc (sau vor să convingă că o fac), mimetic, textele autorului nostru, despre indivizi ca oricare alții din universul micului târg oltenesc sau din cel al mansardelor bucureștene, locuite însă tot de tineri veniți din provincie.

Ce nu s-a observat cu privire la nuvelele scriitorului din Drăgășani a fost că, dincolo de fixația erotică sau de altă natură a unora precum Manaru, Dănuț, Moinaru, Emanoil ori Naicu, puternica fascinație pe care ele o exercită asupra lectorului provine din corespondența suprafirească dintre trăirile interioare ale indivizilor și mediul înconjurător – în condițiile în care în spatele acestei enigmatice legături găsim o veritabilă și modernă teză existențială a absurdului ce face ca, în urma unui complot metafizic cât se poate de nemetaforic, protagoniștii să fie împinși ineluctabil către cele mai tragice deznodăminte. Mai mult decât o excelentă surprindere a mecanismelor psihologice ale ființei umane aflate într-un punct-limită, cea mai importantă reușită a creației lui Gib I. Mihăescu o reprezintă tocmai această abilitate de a sugera, chiar în pofida superstițiilor evidente ale personajelor și în ciuda faptului că fiece parte a realității perceptibile a fost secționată necruțător de lama celei mai încordate lucidități, o perfidă conspirație, pe cât de nevăzută, pe atât de feroce, ce se opune oricărei șanse ca omul să își atingă fericirea.

Credem că această viziune sumbră își are originile, la rândul ei, în cu totul altceva, de care nici măcar Gib Mihăescu nu este pe de-a-ntregul conștient, și anume într-o hipertrofiere despotică a egoului, sesizabilă nu doar aici, ci și în romane. Ea este cea care, în ultimă instanță, generează, prin întreaga paletă a produșilor ei, întreaga zbatere a protagoniștilor.

Incapabili să renunțe la pretențiile atotdominatoare ale propriului eu și să se relaționeze cu un Centru prin raportare la care să se împlinească – sau, în termenii lui Jung, să se individueze –, ei sunt prinși, prin definiție, în capcana propriului orgoliu. Simțind trădarea, își pierd mințile nu la ideea încălcării fidelității ca atare, ci la cea a terfelirii imaginii personale în fața ochiului public. Iubirea lor nu posedă nimic înălțător în ea, fiind redusă la dimensiunea ei strict carnală. Similar, nedornici să accepte lumea exterioară așa cum este pentru că vor să o modifice în interes personal (nu degeaba Ragaiac și ceilalți pun noi nume iubitelor), încearcă să o compenseze prin prelungite frenezii imaginative, dar numai spre a sfârși, mereu, în postura de învinși.

Aceeași supradimensionare a sinelui personajului principal aduce, în romane, unde prozatorul nu mai construiește, ca dincolo, o lume așa cum o vede, ci, compensatoriu, așa cum și-ar dori să fie, și relația ilegitimă a tranferului abuziv de putere („ilegitimă" și „abuziv" deoarece vizează înșelarea cititorului) din partea autorului către acesta. Universul ficțional nu este unul autonom, ci numai unul tiranizat de vrerile protagonistului și forțat să i le împlinească așa încât să arate superioritatea sa indiscutabilă. Aceste premize falimentare explică și senzația de artificialitate și de luxurianță epică a volumelor, ca unice mijloace de realizare a unui astfel de demers.

Fără a fi aderat efectiv la vreuna dintre școlile artistice ale vremii, Gib I. Mihăescu ocupă un loc numai al său în galeria literaturii române interbelice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trăgând linie, ce rămâne aşadar din întregul, fluctuant în ansamblu, al creaţiei sale? Rămâne, mai mult decât orice, apăsarea grea şi greoaie, exprimată cel mai pregnant în nuvelele autorului, a unei perpetue dureri existenţiale resimţite de individul ce se confruntă integral, până la plăsele, fie că îşi dă seama, fie că nu, cu ceea ce mai rămâne din el şi din lume când, părăsit la rândul Său, Dumnezeu se retrage deasupra cerului gri. Rămân lucrări cu o vibraţie atât de intensă şi de autentică, încât orice cultură ar avea toate motivele să le aşeze, cu adevărat, la loc de cinste.

BIBLIOGRAFIE

Gib Mihăescu, *Noaptea focurilor,* nuvele, vol. II, Editura pentru literatură, colecţia *Biblioteca pentru toţi,* Bucureşti, nr. 383, 1967.

Gib I. Mihăescu, *Linia întâi*, Editura Militară, colecţia *Columna*, Bucureşti, 1983.

Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986.

Nicolae Balotă, *Gib Mihăescu nuvelist*, în vol. *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I (A–D), Editura Artemis, Bucureşti, 1994.

Ov. S. Crohmălniceanu, *Universul proiecţiilor obsesive. Gib I. Mihăescu*, în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, colecţia *Universitas*, Bucureşti, 1973.

Florea Ghiţă, *Gib I. Mihăescu (monografie)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

C.G. Jung, *Aspects of the Feminine*, Ark Paperbacks, ediţia a patra, Londra, 1992.

Mihai Mangiulea, *Postfaţă*, în Gib. I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Minerva, colecţia *Arcade*, Bucureşti, 1987.

Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu (coordonatori), *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Albatros, Bucureşti, 2000.

Marian Popa, *Gib Mihăescu*, în „Luceafărul", nr. 44 (288), anul X, 4 noiembrie 1967.

Constantin Popescu, *Postfaţă*, în Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984.

Al. Oprea, *„La Grandiflora" şi dosarul ei critic*, în *Al. Oprea prezintă 5 prozatori iluştri, 5 procese literare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Al. Săndulescu (coordonator), *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Abstract

The most valuable part of Gib Mihăescu's work consists of his short stories. As it is often and legitimally claimed, no other Romanian writer has ever described the avatars of the obsession as well as him. Yet, what was not noticed about his short stories is the fact that, beyond the fixation, be it erotical or of another nature, that animates Mihăescu's characters, the powerful fascination they exert upon the reader lies in the super-natural correspondence between the individuals' inner experiences and their exterior environment. This, under the conditions that behind this uncanny relation there is a real modern existential thesis of the absurd: because of a metaphysical conspiracy – nota bene, as unmetaphorical as possible – the protagonists are inexorably driven towards the most tragic endings.

Keywords: *inter-war literature, psychological prose, short stories, absurd, fantastic*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„STÂNGA" ŞI „DREAPTA" DOCTRINEI REVISTEI LITERARE „GÂNDIREA"

dr. Iulia Belu*

Studiul de faţă reprezintă o încercare de a conexa studiul literaturii române cu alte domenii, completând cercetările de până acum, care au urmărit în special tematica religioasă în cadrul liricii din literatura veche, modernă sau contemporană. Eseul îşi propune să evidenţieze atât relaţia dintre mistică, religie şi literatură, cât şi modurile specific de abordare a problematicii religioase în creaţia unor autori reprezentativi ai tradiţionalismului românesc, şi, în general, ai prozei din perioada interbelică.

În mod paradoxal, după 1989, în era globalizării, s-a resimţit nevoia orientării către valorile naţionale din perioada interbelică, spre specificul folcloric, cultural, literar şi religios. Astfel, au fost realizate şi editate o serie de lucrări care au vizat creaţia literară a tradiţionaliştilor, precum *Nichifor Crainic. Monografie de Geta Marcela Pârvănescu* (2010), *Ipostaze ale fantasticului în proza lui Vasile Voiculescu* de Anastasia Dumitru (2011), *Proza lui Vasile Voiculescu: modalităţi de realizare a fantasticului* de George Bădărău (2006), *Voiculesciana* de Liviu Grăsoiu (2008), *Victor Papilian: eseu monografic de Mircea Popa* (2008). S-au reeditat scriitorii eminamente reprezentativi pentru tradiţionalismul ortodoxist, ca Nichifor Crainic (*Poezii alese* 1914-1944 şi *Şoim peste prăpastie. Versuri inedite create în temniţele Aiudului*, ambele în 1990) şi Vasile Voiculescu: *Opera literară. Proză, poezie, teatru, documente*, 3 volume, ediţie îngrijită, prefaţă şi cronologie de Roxana Sorescu (2004). Totodată, în secolul XX, datorită sporirii surselor de informaţii, a cantităţilor de date, precum şi a transferului informaţional rapid, în aproape toate domeniile, s-a înregistrat tendinţa depăşirii barierelor disciplinelor academice prin sesizarea interconexiunilor din zone diverse ale cunoaşterii.

În această tendinţă recuperativă se poate încadra şi obiectul acestui studiu, care îşi propune să cerceteze proza a doi dintre scriitorii reprezentativi ai tradiţionalismului românesc, colaboratori ai revistei „Gândirea". Aceştia sunt Vasile Voiculescu şi Victor Papilian, care, dintre toţi prozatorii publicaţiei menţionate, ilustrează cel mai bine ortodoxismul şi autohtonismul grupării.

Publicaţia tradiţionalistă „Gândirea" a apărut la Cluj, pe data de 1 mai 1921, având-i redactori pe Cezar Petrescu şi Ion Dumitru Cucu. Fără a avea un program, periodicul a reunit, la prima lui apariţie, în paginile sale, creaţii literare şi articole ale unor scriitori de orientări literare diverse, neosămănătorism, sămănătorism,

* Ministerul Apărării Naţionale.

RITL, nr. 1–4, p. 61–80, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simbolism, poporanism, expresionism şi chiar avangardism: Adrian Maniu, Nichifor Crainic, Ion Agârbiceanu, Ecaterina Pitiş, George Voevidca, Aron Cotruş, Lucian Blaga, D. Karnabatt, Dan Rădulescu, Radu Dragnea, Ion Vinea, Victor Ion Popa. Eclectismul publicaţiei va începe să se limiteze odată cu mutarea sediului acesteia la Bucureşti, în decembrie 1922, când redactorului Cezar Petrescu, singurul nominalizat, i se alătură un comitet.

Nichifor Crainic începe să publice articole în 1923, conferind revistei un caracter tradiţionalist din ce în ce mai accentuat, care promova spritul religios creştin-ortodox. Din 1926, acesta devine redactor, alături de Cezar Petrescu, iar din 1928 când Nichifor Crainic preia integral conducerea, „Gândirea" începe să se transforme într-o publicaţie de direcţie, militând pentru un tradiţionalism literar autohtonist şi ortodoxist. Revista şi-a încetat activitatea pentru o scurtă perioadă, între iunie 1933 şi până în octombrie 1934, pentru a-şi continua apariţia lunară până în iulie 1944. Colaboratorii publicaţiei au fost numeroşi: Lucian Blaga, Adrian Maniu, Radu Gyr, Ion Pillat, Aron Cotruş, V. Voiculescu, Cezar Petrescu (şi sub pseudonimul C. Robul), Gib I. Mihăiescu, Mateiu Caragiale, Victor Ion Popa, Emanoil Bucuţa, Victor Papilian, Tudor Vianu, G. Călinescu, Radu Dragnea, Petre Marcu Balş (Petre Pandrea), Mircea Eliade, Dan Botta, Vintilă Horia, Olga Caba, Emil Cioran, Constantin Noica, Petru P. Ionescu, Dumitru Stăniloae şi alţii.

Doctrina gândiristă a fost formulată într-o serie de articole şi de eseuri în primul rând de către Nichifor Crainic şi Lucian Blaga, şi presupune două elemente esenţiale, după cum au observat atât Gheorghe Vrabie, cât şi Dumitru Micu în studiile lor despre această mişcare: ortodoxismul şi autohtonismul, aflate în strânsă legătură.

Fără a avea pretenţia unui studiu exhaustiv despre doctrina publicaţiei, se cuvine să facem câteva precizări referitoare la trăsăturile definitorii ale acestei grupări tradiţionaliste. Conducătorul revistei şi principalul doctrinar al grupării, Nichifor Crainic, avansa de la bun început o observaţie pertinentă asupra literaturii române, anume că tematica religioasă a fost slab reprezentată. Criticul literar pornea de la principiile tradiţionaliste promovate de sămănătorism şi sublinia faptul că „Sămănătorul" nu a reliefat caracterul religios al poporului român, ci pe cel etnic. „Gândirea" îşi propune să cultive un etnicism religios în spirit ortodox. Principiul artei spiritualizate în sens creştin ortodox apare formulat clar abia în articolul lui Crainic *Sensul tradiţiei*:

„Peste pământul pe care noi am învăţat să-l iubim din «Sămănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem această substanţă amestecându-se pretutindeni cu substanţa etnică"[1].

Dincolo de polemicile vremii, mişcarea condusă de Nichifor Crainic, considerată conservatoare, s-a opus deschiderii spre toate valorile culturii occidentale, în speţă cele caracteristice modernismului. Liderul şi teoreticianul grupării îşi revendica mişcarea din sămănătorism, acceptând paseismul în literatură:

[1] Nichifor Crainic, *Sensul tradiţiei*, în *Puncte cardinale în haos*, ediţia a II-a, Editura "Cugetarea", Bucureşti, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Pe linia acestei directive a tradiției autohtone, «Gândirea» moștenește «Sămănătorul». Două idei principale se desfac din mișcarea sămănătoristă : ideea istorică şi ideea folclorică. Genialul animator al mișcării îi prescria un scop precis față de care nu admitea discuție: unitatea politică a românilor. Acesta era cuvântul de ordine al epocii. Pentru atingerea acestui scop era nevoie de încredere în energia națională. De aci glorificarea trecutului în știința istorică, în poem şi în roman, glorificarea poporului – privit în actualitatea lui – în poezie şi în nuvelă. Paseismul „Sămănătorului" era un refugiu în trecut numai întrucât acolo se găsea un prototip al unirii şi o demonstrație istorică a dinamismului unionist"[2].

Nichifor Crainic susține autohtonismul literaturii, caracteristic sămănătorismului şi preluat de mișcarea gândiristă:

„Această fatalitate etnică noi o vedem determinând caracterele literaturii, artei plastice, muzicii şi celorlalte forme încă nedefinite ale culturii românești autohtone. Ea nu e numai tehnică, dar întrucât e şi tehnică, indiciile ei se pot studia în datele culturii noastre populare care alcătuiesc tradiția vie a sufletului românesc. Cine se întemeiază pe această tradiție se întemeiază pe o actualitate care niciodată nu se va veşteji"[3].

Liderul „Gândirii" critică unilateralitatea etnicismului în literatura sămănătoriştilor, considerând că este insuficient şi depăşit şi că nu are capacitatea de a reflecta în totalitate esența spiritului acestui popor:

„Țăranul sămănătorist e, de fapt, un erou de baladă acomodat actualității. El bea cât zece, face dragoste cât zece, tâlhărește ca haiducii şi are a face cu cai de furat şi crâsmărițe durdulii pe la hanuri de drumul mare. Voind să demonstreze viatalitatea rasei, literatura sămănătoristă e o apologie a instinctelor primare dezlănțuite după tehnica baladelor populare. Fireşte tradiționalismul acesta simplificat în vederea unui scop unic, înfățişa numai un aspect al vieții populare şi, sub acest raport, cei cari cei care obiectează că țăranul, ca subiect literar, este epuizat, au dreptate. Apologia epică a instinctelor populare a fost excesivă"[4].

Nichifor Crainic susținea că „Sămănătorul" a aprofundat caracterul etnic în literatură, dar a făcut abstracție de cel religios, deşi, după el, acesta este un constituent fundamental al spiritualității românești.

Studiind operele colaboratorilor „Gândirii", Gheorghe Vrabie a remarcat că ortodoxismul reprezintă o caracteristică înnăscută, păstrată în timp, nu o modă sau o influență exterioară. Credința sinceră a acestor scriitori, socotiți mijlocitori între frumusețea dumnezeiască şi neamul românesc, este specifică tradiționaliştilor gândiriști[5]. Aceeaşi idee este sustinută şi de V. Voiculescu, reprezentant de seamă al mișcării, scriitor şi medic, care în *Confesiunea unui scriitor medic*, publicată în revista sus-menționată, mărturisește: „Eu socotesc credincioşia o însuşire organică, un temperament, o cristalizare specială a vieții noastre... N-am niciun merit că

[2] *Idem*, p.113.
[3] Nichifor Crainic, op. cit. p. 112.
[4] *Idem*, p. 114.
[5] Gheorghe Vrabie, *Gândirismul. Doctrină, istoric, realizări*, Bucureşti, 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cred, m-am născut aşa ! M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios, şi îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aş fi religios..."[6]. Mărturisirea aceasta este o recunoaştere mai mult sau mai puţin directă a faptului că spiritualitatea promovată în operele unuia dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai mişcării nu se poate încadra total în canoanele dogmatice promovate de Biserica Ortodoxă Română, sursa ei principală fiind religiozitatea ţărănească.

Se poate spune că teoria lui Crainic nu contrazice dogma bisericească, dar prezintă anumite nuanţe caracteristice. Acest fapt se resimte şi în cuprinsul „Gândirii" şi a avut drept consecinţă apariţia (în terminologia lui Blaga) a „dreptei" şi a „stângii" revistei. Publicaţia nu a rămas una eclectică, a devenit o revistă de orientare, care a declanşat un curent opus modernismului. Totuşi, ea nu a devenit o revistă unidirecţională, ca „Sămănătorul", sub conducerea lui Nicolae Iorga. Ideologia revistei nu a fost monolitică. Nichifor Crainic a militat în favoarea ortodoxismului, dar nu l-a impus colaboratorilor. Urmarea a fost că la „Gândirea" au putut să colaboreze personalităţi de formaţii diferite. Fără a rămâne, ca la început, eclectică, de vreme ce Nichifor Crainic devenit redactor, îi imprimă o orientare principială, precisă, ortodoxistă, „Gândirea" continuă să conţină şi literatură neconcordantă cu doctrina ei. De altfel, majoritatea revistelor anterioare au fost eclectice sporadic, chiar dacă aveau şi programe direcţionate de anumite curente şi ideologii. Deşi militează pentru ortodoxism, Crainic acceptă şi colaboratori cu alte vederi. Aşa încât sunt colaboratori ai revistei scriitori care au repere diferite, de la Dumitru Stăniloae, teolog în spiritul ortodoxiei canonice, la Lucian Blaga, un agnostic, un ateu în ultimă analiză („ateism religios").

Pe lângă Nichifor Crainic, teoreticieni ai mişcării au fost Lucian Blaga şi părintele Stăniloae. Însă în timp ce Blaga reprezintă „stânga", Staniloaie reprezintă „dreapta„ „Gândirii". Cei doi intră în polemică, în timpul războiului, iar teologul publică broşura numită *Poziţia lui Blaga faţă de creştinism şi ortodoxism*, în care combate opiniile exprimate de marele filosof, argumentând că acesta se îndepărtase de creştinism, alunecând spre panteism.

Aşa se face că, în mişcarea promovată de „Gândirea", s-a manifestat o lipsă de unitate. După cum explica Lucian Blaga, în *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, existau două orientări în cadrul grupării:

„Noi şi noi cântăreţi veneau să ceară adăpost pentru produsele anotimpului lor liric. Unii dintre aceşti poeţi s-au menţinut cu strictеţe în ogaşele dogmatice ale ortodoxiei creştine, alţii şi-au îngăduit, sub privirea mustrătoare a directorului, o anume libertate creatoare faţă de motivele creştine, convertindu-le în mituri şi viziuni inedite, urmând, poate fără a şti, îndemnurile spre eresuri ale imaginaţiei şi gândirii populare"[7].

În acelaşi articol, Blaga face o distincţie între „dreapta" revistei, care, mai calmă, stăruia într-un crez metafizic şi literar tradiţional şi „stânga" acesteia, care punea accentul mai mult pe creaţie şi pe o libertate a mişcării îngăduită de însuşi

[6] V. Voiculescu, *Proză*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 804.

[7] Reprodus şi în Lucian Blaga, *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, "Gândirea", XIX, nr. 4, 1940, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stilul vieţii noastre[8]. Unii dintre colaboratori adoptă orientarea de „stânga" (printre care Lucian Blaga, Dan Botta, Ion Petrovici), în vreme ce în „dreapta" Gândirii se înscriu Nichifor Crainic, Dumitru Staniloaie, Radu Dragnea, Petre Marcu-Balş, Sandu Tudor, George Gregorian, Donar Munteanu, Ion Pillat (în *Biserica de altădată*), Vasile Voiculescu şi Victor Papilian. O seamă de colaboratori pendulează între „stânga" şi „dreapta" „Gândirii". Un astfel de scriitor este Victor Papilian, a cărui operă literară, publicată înainte şi după colaborarea la revista menţionată, ilustrează cei doi „poli" ai mişcării tradiţionaliste. Vasile Voiculescu, însă, ilustrează prin opera sa „dreapta" „Gândirii", proza sa stăruind asupra aspectelor magice, miraculoase, religioase şi mistice ale existenţei.

De la bun început, trebuie specificat faptul că ortodoxismul „Gândirii" nu se confundă cu ortodoxia, întrucât publicaţia nu ilustrează numai conţinutul canonic al acestei confesiuni şi al creştinismului în general. De altfel, Biserica Ortodoxă Română a desconsiderat existenţa publicaţiei, cu excepţia unor obiecţii referitoare la câteva articole, în 1923. O astfel de reacţie era firească, de vreme ce, în opinia reprezentanţilor instituţiei bisericeşti, în paginile revistei apăreau idei care nu respectă în totalitate principiile dogmei religioase. La rândul său, revista se referă rar la Biserica Ortodoxă Română şi numai pentru a-i aduce critici. Studiind operele scriitorilor gândirişti, G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, i-a încadrat în capitolul *Ortodoxişti* şi a facut precizarea că ortodoxismul literar nu poate fi suprapus peste notiunea de ortodoxie.

Ortodoxia este legată de succesiunea apostolică, prin care învăţătura primită direct de la Hristos, transmisă mai departe episcopilor şi preoţilor, respinge imaginatia mitologizantă, promovează gândirea sistematică şi acordă importanţă instituţiilor sociale şi politice.

Părintele Dumitru Stăniloae, influenţat de isihasm şi de palamism, exponent al doctrinei creştinismului răsăritean, şi-a expus concepţia despre ortodoxie în *Teologia dogmatică ortodoxă*[9], lucrare fundamentală în cadrul acestei discipline de bază în programa Facultăţii de Teologie.

Preotul profesor îşi începe lucrarea prin precizarea că Biserica Ortodoxă nu separă revelaţia naturală (din care fac parte omul şi cosmosul) de cea supranaturală sau biblică, prin care se pune în lumină cea dintâi. Există o interdependenţă între cele două tipuri de revelaţie, întrucât organizarea cosmosului şi a naturii umane sunt o dovadă e existenţei fiinţei supreme a lui Dumnezeu.

Capacitatea raţională a omului este tot de origine divină şi îi conferă fiinţei umane, la un nivel inferior, atribute similare lui Creatorului, pentru a se realiza un dialog între Dumnezeu şi om, făptura creată de El[10]. Lumea contribuie într-un mod pasiv la adâncirea cunoaşterii de sine a omului, singurul care are capacitatea de a raţionaliza şi conştiinţă de sine. Lumea îi este necesară omului, fiindu-i subordonată.

[8] Lucian Blaga, *op. cit*, p. 283.

[9] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1–3, Bucureşti, 1996.

[10] *Idem*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Menirea ei este de a fi umanizată, nu invers. De altfel, ființa umană este chemată să fie un macrocosmos și să cuprindă în sine întreaga lume. Căutarea sensului ființei umane și dorința de eternitate fac parte din natura omului. Dorința sa de absolut se poate manifesta numai în relația cu divinitatea :

„Potrivit concepției noastre, noi suntem făcuți pentru eternitate, pentru că noi aspirăm ca niște înăbușiți după infinitate, după absolut. Noi vrem să iubim și să fim iubiți tot mai mult, tinzând spre iubirea absolută și fără sfârșit. Iar aceasta nu o putem afla decât în relația cu o persoană infinită și absolută, o persoană conștientă, ca să folosim un pleonasm. Noi tindem să descoperim și să realizăm o frumusețe tot mai mare, să cunoaștem o realitate tot mai profundă, să înaintăm într-o realitate continuă. Noi tindem spre toate acestea, spre infinit, pentru că suntem persoană. Dar toate aceste aspecte ale unei realități infinite nu le putem afla decât într-o Persoană infinită, mai bine zis într-o comuniune de Persoane infinite în ființe, în iubire, în frumusețe. Din comuniunea mereu mai sporită cu Ea, se proiectează în noi și prin noi, peste toate aspectele lumii, noi și noi raze de realitate, de frumusețe, de noutate, se deschid, alte și alte dimensiuni și orizonturi ale realității"[11].

În viziunea teologică, scopul existenței umane este îndumnezeirea prin har. Ființa umană se ridică spre Dumnezeu, dăruindu-se prin iubire, în timp ce Dumnezeu se coboară, dăruindu-se prin toate. Sensul existenței, nu se impune, iar acceptarea sa liberă presupune credință.

Revelația supranaturală confirmă și completează revelația naturală. După căderea omului în păcat, revelația supranaturală a devenit necesară. Dacă nu ar fi fost căderea, lumea și ființa umană ar fi înaintat în mod firesc spre ținta lor: desăvârșirea prin unirea completă și eternă în Dumnezeu. Revelația spranaturală are, pentru sfinți, aceeași valoare cu revelația naturală, amândouă fiind una. Acolo unde nu s-a petrecut acest lucru, au apărut religiile păgâne, apărând alterări ale credinței naturale. Totuși, au existat situații în care s-a ajuns la afirmarea monoteismului chiar și printre păgâni :

„Au fost și la vechii greci unii filosofi care au ajuns la ideea monodeistă, dar Dumnezeul cunoscut de ei nu avea caracterele personale atât de clare ca Dumnezeul cunoscut în *Vechiul Testament* chiar în natură, datorită influenței Revelației supranaturale. Aceasta arată că în principiu nu este exclusă o cunoaștere mai dreaptă a lui Dumnezeu și a sensului vieții noastre prin revelația naturală, dar sunt foarte rari cei care o sesizează în conținutul punctelor ei fundamentale, și niciodată nu capătă o deplină claritate și siguranță cu privire la ele, fără o influență a Revelației supranaturale"[12].

Revelația supranaturală nu suprimă natura umană, ci o ridică spre desăvârșire. La fel ca revelația naturală, aceasta îi cere omului să lucreze în viața pământească pentru a deveni apt de cea eternă.

[11] *Idem*, p. 14.
[12] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dumnezeu se află într-un dialog continuu cu ființa umană în cadrul revelației naturale, conducându-o spre perfecțiune. „De fapt, Dumnezeu vorbește și lucrează continuu prin lucrurile create și cârmuite, prin crearea de împrejurări mereu noi prin care cheamă pe fiecare om la împlinirea datoriilor sale față de El și de semenii săi și răspunde apelurilor omului în fiecare clipă. [...] Dar Dumnezeu vorbește ființei noastre mai ales prin gândurile ce le naște în conștiința noastră când vrem să facem ceva sau trebuie să facem ceva; sau când, după ce am făcut ceva rău, ne vorbește prin mustrări, prin necazuri și boli. Prin toate, Dumnezeu ne conduce, ca printr-un dialog continuu, spre desăvârșirea noastră, deschizându-ne perspectiva spre împlinirea sensului existenței noastre în comuniunea cu Dumnezeu cel infinit"[13]. Prin revelația supranaturală, iese în evidența Persoana Divină într-un mod mai direct.

Pornind de la viziunea Sfântului Grigorie Palama despre energiile divine și darurile Sfântului Duh, Dumitru Stăniloae susține că în ortodoxie nu există o limită strictă între natural și supranatural, lumea nu a fost încheiată, supranaturalul fiind naturalul ajuns la deplinătatea sa prin lucrarea energiilor Sfântului Duh. Revelația supranaturală a lui Dumnezeu cunoaște o evoluție, are caracter profetic, reprezintă unirea deplină cu Dumnezeu în desăvârșire „împlinirea planului de mântuire în Hristos"[14] și este limitată prin păcat. Cuvântul lui Dumnezeu și Sfântul Duh lucrează împreună în desfășurarea Revelației dumnezeiești, care „constă nu atât în descoperirea unor cunoștințe teoretice despre un Dumnezeu închis în transcendența Sa, ci în acțiunea de coborâre a lui la om și a înălțării omului la El până la realizarea unirii maxime în Hristos, ca bază a extinderii acestei uniri între Dumnezeu și toti oamenii care cred în El. Cunoștințele date în Revelație înfățișează această acțiune de coborâre a lui Dumnezeu și de înălțare a omului care crede. Cuvintele tălmăcesc doar acțiunea aceasta a lui Dumnezeu"[15].

Revelația supranaturală s-a încheiat în Hristos, care a atins îndumnezeirea, dar vrea să extindă planul lui Dumnezeu în fiecare dintre oameni prin Duhul Sfânt, care continuă revelația supranaturală în comunitatea universală a Bisericii. „Revelația continuă să fie activă prin Duhul Sfânt în lume, în și prin biserică, dar nu continua să se întregească cu părți noi. Ea este întreagă în Hristos și din El lucreaza întreagă în și prin biserică asupra ființelor conștiente care cred și primesc credința. Lumina și puterea ei au ajuns la zenit în soarele Hristos"[16].

Prin Sfânta Scriptură și prin Sfânta Tradiție, Biserica menține Revelația în acțiune, iar prin Duhul Sfânt credincioșii sunt împreună cu Hristos. Scriptura descrie atât coborârea lui Dumnezeu pe pământ până la întruparea Sa ca om, cât și ridicarea credincioșilor către dumnezeire, prin înviere. Prin cuvintele Scripturii, creștinii intră în legătură cu Hristos prin Duhul Sfânt. Sfânta Tradiție este permanentizarea dialogului Bisericii cu Hristos și completează Scriptura, astfel încât conținutul acesteia să fie mereu viu.

[13] Dumitru Stăniloae, op. cit., p. 26.
[14] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 29.
[15] *Idem*, p. 36.
[16] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Tradiția are rolul de a pune și de a ține generațiile succesive de creștini în legătură cu Hristos prin faptul că ea este în esență atât invocare a Duhului lui Hristos (epicleză în sens larg), cât și primirea Duhului Sfânt. La acestea se reduc Sfintele Taine și ierurgiile, în care se cer și se primesc în rugăciune harurile și darurile Sfântului Duh, care sfințesc nu numai sufletul, ci și trupul omului și natura înconjurătoare"[17].

Biserica, formată și menținută de Tradiția apostolică, păstrează Revelația, explicând și aplicând Scriptura în sensul ei autentic. Credința și Revelația adevărului divin sunt complementare. Dogmele creștine constituie puncte ale planului de îndumnezeire realizate în Revelația supranaturală, culminând în Hristos (în care se unesc spre desăvârșire natura divină și cea umană) și care au fost extinse și aplicate de Biserică. Fundamentul acestora o reprezintă Sfânta Treime, „fundament al iubirii desăvârșite"[18].

Este de remarcat faptul că părintele Dumitru Stăniloae face distincția între teologie ca reflectare a dogmei, pe de-o parte, și învățatura bisericească, pe de altă parte. Cea dintâi este definită ca „reflexie asupra conținutului credinței moștenit din mărturia și trăirea inițială a Revelației pe care o avem în Sfânta Scriptură și în Tradiția apostolică"[19], în timp ce învățatura bisericească este constituită doar din acea parte a teologiei care a fost acceptată în mod unitar de către membrii bisericii. În timp ce dogma a fost definită și acceptată prin sinoadele ecumenice, învățatura are sens de tradiție bisericească dacă a intrat în uzul general al bisericii, dar nu are autoritatea unor formule dogmatice.

Potrivit tradiției patristice, există două modalități de cunoaștere a lui Dumnezeu: rațională și apofatică, superioară celei dintâi. Cele două tipuri de cunoaștere se completează, fără a se exclude.

Totuși, așa cum precizează teologul, prezența divină rămâne greu de surprins cu ajutorul noțiunilor raționale, deoarece acesta are atribute ce îi lipsesc ființei umane, nemurirea de exemplu, de aceea rațiunea nu poate cuprinde decât o imagine redusă a adevăratului chip al Dumnezeirii. De aceea, prezența infinită a lui Dumnezeu nu este concluzia unei judecăți raționale, ci este sesizată, experimentată, printr-o stare de finețe spirituală, care presupune ridicarea peste pasiuni, o purificare de acestea. Cunoașterea intelectuală a logosului reprezintă o modalitatea de a participa la „lucrarea Lui de viață dătătoare și susținătoare". Cunoașterea apofatică nu e irațională, ci suprarațională, „căci Fiul lui Dumnezeu e Logosul, având în El rațiunile tuturor creaturilor"[20] și presupune caracterul transcendent și personal al lui Dumnezeu:

„Cunoașterea apofatică creștină implică atât o coborâre a lui Dumnezeu la capacitatea omului de a-L sesiza, cât și transcendența Lui. Dumnezeu se coboară prin energiile Lui. Caracterul Lui de persoană asigură transcendența Lui. Persoana Lui transcende chiar infinitatea Lui"[21].

[17] *Idem*, p. 46.
[18] *Idem*, p. 57.
[19] *Idem*, p. 70.
[20] *Idem*, p. 85.
[21] Dumitru Stăniloae, *op. cit.* p. 87

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înțelegerea lui Dumnezeu este dinamică, iar conceptele prin care este definit sunt transparente. Dumnezeu nu poate fi definit în noțiuni pentru că este izvorul vieții însăși. Cel care crede că Îl cunoaște pe Dumnezeu, adică Îl limitează în noțiuni, este mort din punct de vedere spiritual. Cunoașterea Sa este de tip experimental și implică în același timp conștiința misterului Lui. Totodată, atributele lui Dumnezeu nu se pot cuprinde printr-o deducție rațională, ci prin „lucrările Lui reflectate în lume". Situat dincolo de noțiuni precum „lumină" și „întuneric", ca întuneric supraluminos, Dumnezeu nu este cognoscibil, dar poate fi trăit și simțit în mod conștient de către cei care cred. Potrivit Sfântului Grigorie Palama, mintea naturală Îl poate pricepe pe Dumnezeu, dar filosofii s-au abătut de la uzul ei normal.

Întruparea lui Hristos a avut drept consecință accesul la observarea superioară a lui Dumnezeu, prin contemplație, prin trăirea puterii Lui. Cunoașterea prin credință se dezvoltă prin purificare de patimi, iar prin curățare, omul are acces la ceea ce ne comunică divinitatea. Cel care are vederea sau trăirea Persoanei supreme are conștiința că Aceasta este dincolo de vedere sau simțire, ceea ce corespunde trăirii celei mai intense a relației cu Tatăl ca persoană. Trăirea apofatică a Creatorului e caracteristică Sfintelor Taine și „echivalează cu un simț al misterului care nu exclude rațiunea și sentimentul, dar e mai adânc decât ele"[22].

Dumnezeu poate fi cunosut în împrejurările concrete ale vieții, prin acțiunea lui providențială din viața fiecărui credincios, care trăiește un raport de intimitate particulară cu El. Acest fapt care nu îl scutește, însă, pe om, de solidaritatea cu alții, de obligațiile lui față de cei din jur. Misterul divinității se traduce prin trăirea unor stări de conștiință a păcatului, de dorință de pocăință, de responsabiliate. Pe de altă parte, încercările vieții determină recurgerea la o rugăciune mai adâncă, în timpul căreia prezența Ființei supreme devine mai evidentă, printr-o stare de sesizare, de sensibilitate accentuată. Rugăciunea reprezintă o relație directă cu Dumnezeu, iar puterea Lui se simte direct.

Cunoașterea Persoanei supreme îmbină, deci, cunoașterea catafatică (rațională), apofatică și prin experiența concretă a vieții.

Există o distincție fundamentală între Ființa divină și lucrările Sale necreate, izvorâte din ea. Cu toate acestea, atributele Dumnezeirii se regăsesc în fiecare creație:

„Trebuie să avem mereu în vedere faptul paradoxal că, deși de fiecare dată Dumnezeu este eficient printr-o lucrare deosebită, este întreg în fiecare lucrare. Pe de altă parte, prin fiecare lucrare Dumnezeu produce sau susține un anumit aspect al realității, care prin urmare își are cauza în ceva corespunzător, dar, într-un sens neînțeles, în Dumnezeu însuși. Lucrările care produc atributele lumii sunt deci purtătoarele unor atribute care există într-un mod simplu și neînțeles în Dumnezeu. Lucrările nu sunt deci decât atributele lui Dumnezeu în mișcare, sau Dumnezeu însuși, Cel simplu, într-o mișcare de fiecare dată specificată, sau în mișcări multiple specificate unite între ele. În fiecare dintre aceste lucrări sau energii este în același timp Dumnezeu însuși întreg, lucrător și mai presus de lucrare sau de mișcare. Lucrările lui sunt prin aceasta cele ce fac vădite în creaturi însușirile lui

[22] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dumnezeu, creându-le pe acestea cu însuşiri analoge, dar infinit superioare Lui, şi apoi împărtăşindu-le acestora în grade mereu mai înalte lucrările sau atributele necreate ale Sale"[23].

Făptura umană cunoaşte însuşirile Persoanei supreme numai din perspectiva efectelor produse în universul creat. Deoarece provine din planul supraexistenţial, Dumnezeu nu poate fi restrâns şi dominat prin cunoaştere. Atributele Sale, având caracter dinamic, nu pot fi cuprinse prin cuvinte, ci se dezvăluie prin coborârea Lui la om, pe măsură ce fiinţa umană devine aptă să să le primească. În mod raţional, aceste calităţi sunt exprimate schematic, prin simboluri şi imagini.

Dintre însuşirile Sale, mai presus de toate este "existenţa de sine" ca esenţă a lui Dumnezeu:

„El este, ca realitate personală, izvorul nedeterminat al tuturor însuşirilor ce se determină oarecum prin ieşirea din El. Realitatea personală divină este nedeterminată în mod iminent, pentru că este ipostazierea supraesenţei, din care îşi primeşte existenţa orice esenţă creată. Se poate spune că Dumnezeu este supraesenţă tripersonală, sau tripersonalitatea supraesenţială"[24].

Toate lucrările Lui sunt infinite, pentru că El nu se epuizează în dăruirea Sa. Atributele divine sunt infinitatea, simplitatea sau unitatea, eternitatea (timpul fiind numai un mediu de creştere a făpturii create pentru a participa la Dumnezeu), supraspaţial (spaţiul reprezintă doar un mediu al comuniunii cu baza în Sfânta Treime, durata şi distanţă învingându-se în spirit), atotputernicia (pentru că toate puterile sunt date de El, după cum a arătat învierea lui Hristos, fiind totodată atotţiitor prin darurile pe care le oferă oamenilor), atotştiinţa, atotînţelepciunea (fără a predetermina lucrurile), dreptatea desăvârşită (împlinită în Hristos), mila, sfinţenia (manifestată în lume prin îmbinarea dintre transcendent şi relevat, prin coborârea lui Dumnezeu în lume), bunătatea, iubirea (manifestată prin întruparea Fiului Său, care a asumat natură umană).

Potrivit lui Dumitru Stăniloae, „creştinismul a desfiinţat într-un anumit sens graniţa dintre sacru şi profan, dar aceasta întrucât a dat tuturor posibilitate să devină sfinţi. Într-un grad oarecare, o făcuse aceasta încă *Vechiul Testament*. Deci dispariţia acestei graniţe nu înseamnă profanizarea universală, ci deschiderea posibilităţii tuturor spre sfinţire"[25].

Sfânta Treime reprezintă structura iubirii depline, desăvârşite şi vesnice. Dragostea este, în acelaşi timp, un act divin şi relaţie şi nu produce persoanele divine, ci le presupune. Creaţia reprezintă un reflex al Sfintei Treimi, definită ca unitate perfectă a trei Persoane distincte :

„Fiecare persoană a Sfintei Treimi, revelându-Se în lume şi lucrând în oameni şi între oameni, manifestă unitatea desăvârşită faţă de celelalte două Persoane prin fiinţa şi iubirea desăvârşită faţă de Ele. Dar în acelaşi timp, aduce şi oamenilor iubirea Sa, din iubirea ce o are faţă de celelalte Persoane. Iubirea noastră

[23] *Idem*, p. 104.
[24] *Idem*, p. 108.
[25] *Idem*, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

între noi nu e desăvârşită, pentru că nici unitatea de fiinţă între noi nu e desăvârşită. Noi suntem chemaţi să creştem în iubirea desăvârşită între noi şi faţă de Dumnezeu, prin energiile dumnezeieşti necreate, care reprezintă unitatea de fiinţă a lui Dumnezeu adusă între noi, şi mărind unitatea fiinţei noastre umane"[26].

Esenţa divină, pură, transparentă şi subiectivă este lipsită de pasivitate, fapt relevat prin întrepătrunderea conştiinţelor persoanelor divine şi prin caracterul etern al creaţiei:

„Tatăl născând etern pe Fiul, nu-l face prin aceasta în oarecare privinţă un obiect al Său. De aceea, învăţătura creştină foloseşte şi expresia «Fiul Se naşte din Tatăl», nu numai «Tatăl îl naşte pe Fiul». Iar naşterea este eternă. Ceea ce indică acelaşi caracter de subiect pur şi pentru Fiul. Naşterea Fiului din Tatăl exprimă numai poziţia neschimbată a Tatălui ca dătător şi a Fiului ca primitor al existenţei şi legătura dintre ei prin actul naşterii. Amândoi trăiesc aces tact etern ca subiecte, dar îl trăiesc în comun, sau într-o intersubiectivitate care nu-I confundă, căci fiecare îl trăieşte din poziţia Sa proprie"[27].

Universul a fost realizat din iubire, nu din necesitate, iar forma de manifestare a iubirii treimice faţă de lume este prezenţa Sfântului Duh :

„Sfântul Duh reprezintă putinţa întinderii iubirii dintre Tatăl şi Fiul şi la alte subiecte şi în acelaşi timp, dreptul unui al treilea la dialogul iubitor al celor doi, drept cu care El învesteşte subiectele create"[28].

Planul divin cu privire la creaţie este deificarea umanităţii. Acest proces nu se realizează separat de lume, omul fiind solidar cu semenii şi cu natura, ca sursă a existenţei şi dezvoltării sale. Ceea ce atrage, însă, atenţia nu este raportul dintre fiinţa umană şi planul terestru, ci unirea ontologică dintre om şi univers, precum şi concepţia potrivit căreia natura reprezintă un mijloc de realizare a procesului anevoios spre desăvârşire:

„Omul nu se poate concepe în afara naturii cosmice. Potrivit credinţei noastre, fiecare persoană umană e într-un anumit fel un ipostas al întregii naturi cosmice, dar numai în solidaritate cu ceilalţi. Aceasta înseamnă că natura cosmică este comună tuturor ipostazelor umane, deşi fiecare o ipostaziază şi o trăieşte personal într-un mod propriu şi complementar cu ceilalţi. O separare a naturii cosmice până la capăt între indivizii umani este imposibilă. [...] Imposibilitatea separării persoanei umane de natura cosmică face ca mântuirea şi desăvârşirea persoanei să se proiecteze asupra întregii naturi şi să depindă şi de ea; de asemenea, face ca persoana singulară prin silinţa sa în vederea mântuirii să poată ajuta şi pe alţii sau să fie ajutată în ea de ei. Natura întreagă e destinată slavei de care se vor împărtăşi oamenii în împărăţia cerurilor şi încă de pe acum ea se resimte de liniştea şi de lumina ce iradiază din omul sfânt. Slava lui Hristos pe Tabor a acoperit şi natura. Dar ea poate rămâne ascunsă pentru ochii şi simţirea multora şi natura poate fi înjosită şi afectată de răutatea unora dintre oameni. La rândul său, natura poate fi

[26] *Idem*, p. 201.
[27] *Idem*, p. 208.
[28] *Idem*, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mediul prin care omul care crede primeşte harul dumnezeiesc sau energiile necreate binefăcătoare, dar şi locul prin care se exercită asupra lui înrâuriri care îl împing la rău. [...] Astfel, natura se dovedeşte ca un mijloc prin care omul creşte spiritual şi îşi fructifica intenţiile bune faţă de sine şi faţă de semeni, când este menţinută şi folosită conform cu ea însăşi ; dar când omul o sterilizează, o otrăveşte şi abuzează de ea în proporţii uriaşe, el îşi împiedică creşterea spirituală a sa şi a altora. Aceasta confirmă faptul că ea este dată ca un mijloc necesar pentru dezvoltarea umanităţii în solidaritate, că e un dar al unei fiinţe supreme personale, care a creat-o ca şi pe oameni, într-o solidaritate"[29].

Potrivit creştinismului, lumea şi omul au fost creaţi din nimic, pot fi aduşi la perfecţiune, au un început şi vor avea un sfârşit. Viaţa, la fel ca lumea, reprezintă un dar al iubirii divine, iar crucea reprezintă pecetea pe care Persoana supremă o aşază peste lumea Sa flexibilă şi contingentă. Fiinţei umane îi revine responsabilitatea de a accesa acele virtualităţi alternative care sunt utile pentru creşterea spirituală. Raţiunile lucrurilor reprezintă o proiecţie a conştiinţei lui Dumnezeu, creaţia însăşi având valoare de euharistie.

Mulţumirea umană reprezintă singurul mod de a cunoaşte divinitatea, într-un act de iubire necondiţionată:

„Cel mai mare dar pe care cineva îl poate face lui Dumnezeu este darul vieţii sale însăşi. Desigur, această întoarcere a darului nu înseamnă o disprețuire a darului primit. În cazul acesta, darul întors al omului către Dumnezeu n-ar mai fi fost dar. Întoarcerea unui dar implică prețuirea lui chiar de către cel ce l-a primit. În dăruirea vieţii noastre către Dumnezeu, voinţa noastră face un sacrificiu suprem, dat fiind că ceea ce voieşte în esenţă natura umană este să se conserve. De fapt, prin faptul că dă, omul face ceva prin care el socoteşte că promovează fiinţa lui. Dialogul darului între Dumnezeu şi om este că fiecare se dăruieşte celuilalt. Omul, chiar dacă are viaţa de la Dumnezeu, o poate face dar lui Dumnezeu, întrucât deşi ar putea să o menţină până când i-o ia Dumnezeu, o întoarce lui Dumnezeu prin libertatea sa, printr-o slujire mai înaltă. Desigur, aceasta nu înseamnă un refuz al vieţii primite de la Dumnezeu. Cel ce şi-o dăruieşte de fapt lui Dumnezeu nu ţine la ea în mod egoist, ci o dăruieşte lui Dumnezeu atunci când e necesar, sau în cazurile mai dese o pune în slujba lui Dumnezeu. Pe de-o parte, el mărturiseşte prin orice lucru oferit lui Dumnezeu că e darul lui Dumnezeu, că nu-l are de la sine, ci de la Dumnezeu; pe de altă parte, că nu vrea să profite în mod egoist de darul lui Dumnezeu, ţinându-l la sine, ci-şi arată şi el iubirea faţă de Dumnezeu, dându-l măcar ce are putinţă să-l dea, adică o parte din lucrurile primite de la El însuşi"[30].

Dialogul dintre spiritul uman şi cel divin este atestat prin săvârşirea minunilor, care nu reprezintă o contradicţie a legilor fundamentale, ci o împlinirea a acestora:

„Minunile nu distrug ţesătura generală a ordinii lumii, aşa cum porii nu distrug pielea trupului, nici punctele mai transparente dintr-o pânză nu distrug

[29] *Idem*, p. 213.

[30] *Idem*, p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

continuitatea pânzei. Ci aceste puncte atestă prezenţa unei ordini fundamentale care întreţine ordinea lumii şi spre care aceasta e chemată. Iar în starea ei înviată, întreaga pânză a naturii va deveni pe deplin transparentă. Această transparenţă va fi în acelaşi timp de o mare elasticitate, căci rigiditatea de acum e menţinută de faptul că toate sunt spre moarte. Lipsa morţii va însemna elasticitate şi libertate sau contingenţă maximă, deşi chipurile de acum se vor menţine în identitatea lor; ele îşi vor menţine identitatea prin varietatea profundă a raţiunilor spirituale ale lor. Comunicabilitatea între ele nu va prejudicia libertatea lor, ci o va accentua. Morţii seamănă mai mult între ei decât oamenii vii.

În minuni, spiritul uman, întărit de cel divin, sau însuşi spiritul divin răzbate mai vizibil cu puterea sa prin natură. Şi pe măsură ce s-ar întări spiritul în oameni, el ar răzbate tot mai mult prin întregul mediu al naturii, iar în primul rând prin trupurile lor"[31].

Spre deosebire de celelalte făpturi neraţionale ale lumii, făurite doar cu ajutorul cuvântului, omul, suflet şi trup, este creat printr-un act special de Dumnezeu, cu mâinile Sale şi cu suflarea Sa de viaţă, după „chipul şi asemănarea" divină, ceea ce îi conferă fiinţei umane posibilitatea unei relaţii speciale cu divinitatea. Viziunea lui Dumitru Stăniloae cu privire la fiinţa umană, respectiv legătura omului cu Divinitatea, tendinţa spre absolut şi procesul evolutiv spre asemănarea cu Arhetipul, este de factură mistică:

„Omul e după chipul lui Dumnezeu, pentru că, având un suflet înrudit cu Dumnezeu, tinde spre Dumnezeu sau se află într-o relaţie vie cu Dumnezeu. [...] Din sufletul insuflat şi din comuniunea începută prin Dumnezeu, care e una cu harul Lui, răsare comuniunea omului cu El. De aceea în Răsărit s-a pus totdeauna în strânsă legătură harul cu natura omului, în special cu sufletul lui. Chiar după cădere, omul, rămânând cu suflet, rămâne cu un oarecare har al lui Dumnezeu sau într-o anumită aspiraţie spre Dumnezeu, deci într-o relaţie cu El.

Dumnezeu insuflă în organismul biologic suportul spiritual al sufletului căruia I se adresează chemarea Sa şi în acelaşi timp îi dă capacitatea să răspundă. Dumnezeu suflând în om începe să vorbească cu omul, sau îi dă încredinţarea că Dumnezeu îi vorbeşte şi el trebuie să răspundă. Odată cu sufletul îi dă conştiinţa că Dumnezeu îi vorbeşte şi el trebuie să răspundă. Prin suflare lui Dumnezeu, apare în om un *tu* al lui Dumnezeu, care e «chipul lui Dumnezeu», căci acest *tu* poate să spună şi el *eu* şi-l poate spune şi el lui Dumnezeu *Tu*. Dumnezeu Îşi dă din nimic un partener al dialogului, dar într-un organism biologic. Suflarea spirituală a lui Dumnezeu produce o suflare spirituală ontologică a omului, sufletul spiritual înrădăcinat în organismul biologic, în dialog conştient cu Dumnezeu şi cu semenii"[32].

Starea primordială a fiinţei umane este caracterizată prin puritate, pornirea spre desăvârşire, capacitatea de a vorbi nemijlocit cu Dumnezeu, nemurire, raţiune, libertate, „vedere duhovnicească" şi o poziţie privilegiată, prin faptul că a fost aşezat în mijlocul raiului, centrul creaţiei. După cădere, fiinţa umană pierde cea mai

[31] *Idem*, p. 257.
[32] *Idem*, p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mare parte a acestor daruri. Totuşi, a rămas legată de lumea nevăzută a îngerilor, făpturi spirituale, grupate în ordine, susţinute de iubirea divină, aflate în comunicare directă de la spirit la spirit. Acţionând ca unelte ale voinţei Tatălui, îngerii se află în relaţie cu lumea sensibilă şi cu omul, pentru a-l ajuta în procesul desăvârşirii:

„Întrucât îngerii au misiunea de a ajuta pe oameni să înţeleagă realitatea eternă a lui Dumnezeu de la începutul existenţei lor, ei trebuie să existe când apare omul şi deci şi lumea sensibilă de care e legat omul. Tot ceea ce este necesar omului trebuie să existe când apare el. Pe de altă parte, nu trebuie să fie o întrerupere între crearea îngerilor şi a lumii, dacă îngerii sunt creaţi nu numai pentru fericirea lor, ci şi pentru a-i ajuta pe oameni la cunoaşterea lui Dumnezeu prin simbolurile sensibile ale lumii şi la stăpânirea lumii sensibile prin spirit. Având misiunea să ajute pe om să se ridice, dar şi să ridice şi lumea în eon, în timpul copleşit de eternitate, ei sunt creaţi în legătură ontologică cu lumea. Spiritele netrupeşti ajută pe oameni să facă acest urcuş atât pe plan de cunoaştere, cât şi de întărire spiritual etică. Pe de altă parte şi îngerii câştigă din legătura lor cu oamenii. Îngerii comunică oamenilor o experiere nesensibilă a lui Dumnezeu şi oamenii comunică îngerilor o experiere mai sensibilă a lui Dumnezeu, adică revelarea lui Dumnezeu prin 'estetica spirituală'. Îngerii cunosc spiritualitatea divină într-o intuiţie simplă, mai mult sau mai puţin intensă, pe care, comunicându-le-o oamenilor, aceştia o prind în **simboluri**"[33].

Îngerul bun este considerat superior omului, cu toate că este numai slujitor al lui Dumnezeu, pe când fiinţa umană are o misiune specială, stăpânind lumea materială.

Existenţa răului în lume nu este legată de esenţa realităţii create, ci de răzvrătirea duhurilor care iniţial făcuseră parte din ierarhia îngerilor buni şi au ales din mândrie să fie independente de Dumnezeu, fiind azvârlite din cer. Răul este definit ca act prin care se utilizează în mod deliberat puterea în mod contrar naturii umane. Demonul a contribuit la căderea timpurie a fiinţei umane, acesta neajungând să progreseze prea mult în cunoaşterea lui Dumnezeu. Mai întâi, a căzut Eva, care nu ştia natura profundă a lucrurilor, apoi Adam, determinat de afecţiunea pentru femeia lui. Călcarea poruncii de a nu mânca din pomul oprit a dus la cunoaşterea răului în sine, a redus înţelegerea realităţii la lume ca obiect şi a perturbat fiinţa umană producând lipsa de armonie internă şi externă şi moartea. Cunoaşterea binelui nu se poate realiza în mod raţional şi obiectual, ci prin practicarea lui în comuniune.

Suferinţa şi moartea sunt văzute drept o consecinţă a păcatului, nu ca pedeapsă divină. Persoana supremă lucrează cu iubire, iar legătura Sa cu omul a rămas într-o formă mai puţin consistentă, ca parte a planului divin de îndumnezeire a lumii:

„Spiritualitatea creştină răsăriteană, cu dogmele ei deschise spre infinit, cu rânduielile purificatoare de patimi şi susţinătoare ale rugăciunii, este cea mai bună metodă atât pentru dobândirea adevăratei libertăţi întru Dumnezeu, cât şi pentru

[33] *Idem*, p. 290.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

progresul în cunoaşterea prin experienţă a lui Dumnezeu şi a semenilor; este cea mai bună metodă prin care se asigură înălţarea pe linia voită şi de providenţa lui Dumnezeu, care a ajuns la lucrarea ei cea mai înaltă prin Hristos. Căci ea se revelează în Hristos ca un plan şi ca o lucrare reală în vederea mântuirii şi a îndumnezeirii creaţiei în El"[34].

Refacerea legăturii cu Tatăl s-a realizat prin întruparea Fiului însuşi, ca model supreme al umanităţii, aceasta fiind singura cale de reintegrare a omului în iubirea divină. Demersul hristic a avut drept scop vindecarea firii omeneşti, disciplinând-o şi îndeptând-o către cursul firesc al deificării:

„Fiul lui Dumnezeu Se umanizează fără a înceta să fie Dumnezeu, ci devenind ipostasul firii omeneşti. Prin aceasta El îşi însuşeşte modurile noastre de gândire şi de sensibilitate, pentru a le transfigura sau a le umaniza până la capăt sau a le îndumnezei.

Chiar în faptul că firea omenească în Hristos nu are ipostas propriu, ci Îl are ca ipostas pe Dumnezeu-Cuvântul, ea nu are niciun plafon către Dumnezeu şi nu există niciun zid despărţitor între Hristos ca Dumnezeu şi om, şi ceilalţi oameni. Hristos e omul deplin pentru Dumnezeu şi pentru oameni. El e în ambele aceste calităţi, ca Dumnezeu şi om, deplin umanizat şi deplin îndumnezeit: deplin umanizat ca Dumnezeu şi deplin îndumnezeit ca om. Iar în relaţia cu El se pot umaniza şi îndumnezei toţi. În El vedem şi realizăm umanitatea deplin transparentă pentru Dumnezeu şi dumnezeirea deplin dăruită nouă"[35].

Asumarea firii umane de către Hristos a implicat asumarea urmărilor păcatului omenesc şi jertfa răscumpărătoare, ca mijloc de restabilire a comuniunii dintre Dumnezeu şi oameni. Fiul s-a manifestat ca Profet, Arhiereu şi Împărat. Învierea lui Hristos este precedată de coborârea Lui în iad şi de biruinţa asupra puterilor demonice. Înălţarea Lui la cer corespunde ridicării credinciosului pe o treapta superioară a comuniunii cu Dumnezeu:

„Înălţarea trupului Domnului la cer e înălţarea nostră însaşi, înălţarea din patimile noastre, în unitate cu El, înălţarea începută pentru noi prin înălţarea Domnului, dar având să se continue până la desăvârşirea ei"[36].

Fiul îşi continuă lucrarea privind mântuirea lumii, în primul rând prin intermediul Bisericii în care se coboară Sfântul Duh. În cadrul Bisericii, credinciosul conlucrează liber cu harul, trupul omenesc fiind creat pentru a fi loc de manifestare permanentă a Sfântului Duh. Astfel, omul devine un pnevmatofor, spirit uman covârşit de Duhul Sfânt, deci un teofor, templu al lui Dumnezeu:

„Trebuie să lucrăm, ca să cunoaştem că şi Hristos lucrează în noi. Şi cunoaştem această lucrare a lui Hristos mai întâi în duhul nostru, dar o cunoaştem apoi şi în noile simţiri duhovniceşti ale trupului nostru. Îl cunoaştem pe Hristos pnevmatizat, dar totuşi prezent în trupul nostru, deci ca trup, pnevmatizând şi

[34] *Idem*, p. 340.
[35] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, Bucureşti, 1997, p. 39.
[36] *Idem*, p. 207.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trupul nostru, sfințindu-l și pe el în toate faptele lui, împreună cu gândurile sufletului"[37].

Asemenea modelului hristic, omul este înzestrat cu capacitatea de a fi **stăpânul** lumii, în sensul cunoașterii rațiunilor ascunse ale creației pentru o bună guvernare a ordinii cosmice și a spiritualizării materiei, **profet**, având capacitatea de a iubi, a comunica și a trăi în comuniune cu întregul cosmos și **preot** al universului, de vreme ce lumea materială a fost creată ca euharistie:

„Firea omenească este mereu în mișcare și mereu aceeași fire în esența ei. Bipolaritatea: substanță-energie e valabilă și aci. Firea omenească e prin ea însăși în mișcare, dar nu încetează să fie mereu aceeași fire în esență și să nu se epuizeze în nicio mișcare. Ceea ce îi vine de la Hristos e puterea de a se mișca potrivit voii celei raționale conforme cu voia lui Hristos, adică de a nu se mișca fără voia ei, în mod neliber. Și e mai mare putere în mișcarea conformă cu această voie. Prin mișcarea astfel întărită și adusă la normalul ei nu preamărim numai pe Hristos, ci creștem noi înșine, sau realizăm ceea ce trebuie să fim, și prin gândurile noastre cunoscute și prin faptele noastre manifestate ne facem, în același timp, un chip al lui Hristos cel aflat în noi nevăzut; sau Hristos Se face transparent în noi.

Prin gândurile și faptele acestea, prin care ne facem pe noi înșine, dar și pe Hristos, stăpâni pe toată ființa, gândurile și faptele noastre, gânduri și fapte concepute și săvârșite din puterea lui Hristos, împlinim slujirea noastră preoțească. Prin ea oferim lui Hristos tot ce gândim și săvârșim, dar și pe noi înșine, murind lui Hristos din puterea morții Lui și viețuind Lui din puterea Învierii Lui"[38].

În esență, ortodoxia rămâne fidelă teologiei *Vechiului Testament*, respinge doctrina gnosticilor, pe care îi consideră eretici, deoarece resping principiile gândirii ebraice, neîmpărtășind doctrina creației, referitoare la geneza lumii și natura omului :

„Dumnezeu își începuse opera cosmogonică făurind materia și și-a desăvârșit-o făurind omul, corporat, sexual și liber, după chipul și asemănarea Creatorului său. Altfel zis, omul a fost creat cu virtualitățile unui zeu. Căci țelul creației este o omenire sanctificată. Aceasta explică importanța temporalității și a istoriei și rolul hotărâtor al libertății umane; căci omul nu poate fi făcut zeu împotriva voinței lui"[39].

O viziune de factură religioasă, cu anumite aspecte similare celei promovate de Dumitru Stăniloae, este preluată de reprezentanții „dreptei" tradiționalismului gândirist: relația directă dintre om și divinitate, „coborârea" către ființa umană și manifestarea lui Dumnezeu prin lume, viziunea mistică, comunicarea îngerilor prin simboluri. Astfel, o parte din opera voiculesciană (*Demiurgul*, *La pragul minunii*, *Demonizatul din Gadara*, *Bunavestire*, *Copacul lui Iuda*) și din creația literară a lui Victor Papilian (*Cerurile spun*, *Biserica din slăvi*, *Ne leagă pământul*, *În credința*

[37] *Idem*, p. 234.
[38] *Idem*, p. 235.
[39] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, București, 2000, p.460.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celor şapte sfeşnice) se inspiră în mod direct din *Biblie*, reflectând viziunea creştină asupra lumii, după cum recomandase redactorul şi teoreticianul „Gândirii".

În articolele *Ortodoxie şi etnocraţie* şi *Iisus în ţara mea*, Nichifor Crainic adaugă o componentă religioasă creştin ortodoxă factorului etnic. Imaginea Mântuitorului este prezentată în viziune populară. Liderul mişcării formulează „mitul sângelui", „tradiţia limbii" şi anistorismul, caracteristici definitorii, în viziunea sa, ortodoxismului românesc. Imaginea lui Iisus din articolul lui Crainic *Iisus în ţara mea* nu corespunde cu imaginea Mântuitorului din Gala Galileii, ci este imaginea unui Iisus autohtonizat, un Iisus „agricol".

În articolul său *Chipurile aceluiaşi*, criticul literar susţine că Iisus Hristos apare diferit în fiecare cultură, având o imagine distinctă de la o ţară la alta, fapt ce provine din caracterul universal al creştinismului. Cu alte cuvinte, imaginea lui Iisus este particularizată în funcţie de caracteristicile fiecărui popor. Poporul nostru a selectat din bibliografia cristică acele particularităţi care îl românizează, făcând din el un personaj agricol. Nichifor Crainic trage concluzia că arta poporului român trebuie să aibă caracter creştin, particularizat în acest spirit în concordanţă cu psihologia poporului român. Teoreticianul „Gândirii" face trimitere în mod constant la creaţia literară din cuprinsul revistei şi dă exemplu volumul lui Ion Pillat *Biserica de altădată*, unde Iisus este înfăţişat într-o imagine autohtonizată. În viziunea lui Ion Pillat, Iisus se naşte în România, merge la biserică, participă la o nuntă ţărănească, la el vin păstorii din Bucegi, merge la şcoală pe o iapă împrumutată de la un preot. Diferenţa de viziune dintre Blaga şi Crainic reiese şi din atitudinea acestora faţă de opera lui Ion Pillat, pe care ultimul o elogiază, iar Lucian Blaga o ironizează. Celelalte articole crainiciste precum *Parsifal*, *Tineretul şi creştinismul* prezintă viziunea sa estetică din primii ani. Din 1929 sintetizează, adaugă noi teze prin sensul tradiţiei şi apar paragrafe în care Crainic pledează pentru literatură în spirit creştin, de nuanţă ortodoxă.

BIBLIOGRAFIE

Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinşi*, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1983.
Ardeleanu, Virgil, *Proza poeţilor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
Apetroaie, Ion, *Vasile Voiculescu, studiu monografic*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
Bădărău, George, *Proza lui Vasile Voiculescu: modalităţi de realizare a fantasticului*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006.
Beşteliu, Marin, *Capul de zimbru. Povestiri*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Marin Beşteliu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988.
Braga, Mircea, *Vasile Voiculescu în orizontul tradiţionalismului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
Blaga, Lucian, *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, "Gândirea", XIX, nr. 4, 1940.
Bugnariu, Teofil , *Victor Papilian – „Generalul Frangulea"* în „Cosînzeana", I, 1925.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.
Chinezu, Ion, *Pagini de critică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
Crainic, Nichifor, *După douăzeci de ani* – în „Gândirea", XX, nr. 10, 1941.
Crainic, Nichifor , *Victor Papilian – „Cerurile spun"*, în „Gând românesc", I, nr. 7, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiției* în volumul *Puncte cardinale în haos*, ediția a II-a, Editura „Cugetarea", București, f.a.
Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Editura Anastasia, București, 1998.
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972.
Cubleșan, Constantin, *Victor Papilian – evocări, comentarii, mărturii, articole, comunicări*, Litografia I.M.F. Cluj-Napoca, 1988.
Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975
Grăsoiu, Liviu, *Voiculesciana*, București, Editura Nouă, 2008
Mastan, Bianca, *Elemente simbolice în romanul „Zahei Orbul" de Vasile Voiculescu*, „Studia Teologica" 3/2005
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postromantism*, Editura Saeculum I. O., București, 1995.
Micu, Dumitru, *„Gândirea" și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975.
Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
Mircioiu, Crișan, *Victor Papilian. Evocari, comentarii, mărturii, articole, comunicări*, Cluj Napoca, Litografia I.M.F., Cluj-Napoca, 1988.
Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991.
Negru, Natalia, Revista scriitoarelor și scriitorilor români, I, 1927, nr. 6.
Perpessicius, *Victor Papilian*, în „Cuvântul" nr. 21, 1928.
Perpessicius, *Menținuni critice*, II, Editura Fundațiilor Regale, București, 1934.
Pillat, Ion, *V. Voiculescu, poet al țării și al sufletului ei*, „Gândirea", nr. 7, august–septembrie 1943.
Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională", 1994.
Pop, Marius, *Vasile Voiculescu, peregrin prin veac. Mărturii despre scriitor și opera sa*, Editura Litera, București, 1984.
Popa, Mircea, *Victor Papilian: Eseu monografic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.
Popescu, Florentin, *Detenția și sfârșitul lui Vasile Voiculescu*, Editura Vestala, București, 2000.
Popescu, Florentin, *Pe urmele lui Vasile Voiculescu*, Editura Sport-Turism, București, 1984.
Popescu, Florentin, *Viața lui Vasile Voiculescu*, Editura Vestala, București, 2008.
Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1972.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1979.
Stăniloae, Dumitru, *Ortodoxie și națiune*, „Gândirea", XIV, nr. 2, februarie 1935.
Streinu, Vladimir, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la „Povestiri" (I), editura pentru literatură, București, 1996.
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, 3, Editura Minerva, București, 1974.
Șăineanu, Constantin, *V. Papilian*, Ne leagă pământul, în „Adevărul", XXXLX, 1926, nr. 1329.
Titel, Sorin, *Proza lui Voiculescu*, în „România literară", 30.11.1972.
Ungheanu, Mihai, *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea Românească, București, 1973.
Vrabie, Gheorghe, *Gândirismul. Doctrină, istoric, realizări*, București, 1940.
Zaharia-Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980.

Bibliografie complementară

Nicolae Achimescu, *Budism și creștinism*, Editura Tehnopres, Iași, 2003.
Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului, *Învățătura de credință ortodoxă*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2003.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
Aurelia Bălan Mihailovici, „Dicţionar onomastic creştin", Editura Minerva, Bucuresti, 2003.
Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, Humanitas, Bucureşti, 1994.
Arsenie Boca, *Cărarea împărătească*, Editura Sfintei Episcopii Ortodoxe Române a Aradului, Deva, 2006.
Jacob Böhme, *TheThreefold Life of Man*, ediţia electronică, 2009.
Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.
Gheorghe F. Ciauşu, *Superstiţiile poporului român*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2007.
Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythlogie grecque*, Paris, 1966.
Dumitru Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, Bucuresti, 1995.
Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.
Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, Bucureşti, Humanitas, 2005.
Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Humanitas, 2005.
Mircea Eliade, *De la Zamolxe la Genghis Han*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2007.
Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Bucureşti, Humanitas, 1995.
Mircea Eliade, *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale*, Humanitas, Bucureşti, 2006.
Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, Bucureşti, 2006.
Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.
Evseev, Ivan, Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească, Timişoara, Editura Amarcord, 1997.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1999.
C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1994.
Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, „Albatros", Bucureşti, 1983.
Vladimir Lossky, The *Mystical Theology of the Eastern Church*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1976.
Albert G. Mackey, *Legendelele, miturile şi simbolurile Francmasoneriei*, Editura Herald, Bucureşti, 2008.
Jean Marquès-Rivière, *Ritualurile secrete ale Francmasoneriei*, Bucureşti, Editura Herald 2002.
Protos. Nicodim Mândiţă, *Vămile văzduhului şi mărturii despre existenţa lor*, Editura Agapis, Bucureşti, 2004.
Andrei Oişteanu, *Ordine şi haos, Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Editura Polirom, Bucureşti, 2004.
Dan Oltean, *Religia dacilor*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2002.
Philippe Gaudin (coord), *Marile religii ale lumii*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2005.
Gorovei, A., *Descântecele românilor*, Impremeria Naţională, Bucureşti, 1931.
Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*, Editura Vestala, Bucureşti, 2006.
Tudor Pamfile, *Sărbătorile le români*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2006.
Coventry Patmore, *The Rot, the Root, and the Flower*, Aurea Dicta, CXXVIII, Londra, 1907.
Jaroslav Pelikan, *Tradiţia creştină. O istorie a dezvoltării doctrinei*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti, 2003.
V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Vlad Risvan Rusu, *Dicţionar de simboluri*, Editura Dao Psi, Bucureşti, 2007.
Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1–3, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1997.
Dumitru Stăniloae, M. A. Costa de Beauregard, *Mică dogmatică vorbită – dialoguri de la Cernica*, Deisis, Sibiu, 2007.
Evelyn Underhill, *Mistica*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1995.
Philippe Walter, *Mitologie creştină*, Bucureşti, Editura Artemis, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Abstract

Paradoxically, in the era of globalization, it was felt the need to shift towards the national values of the interwar period. There were reprinted the eminently representative writers for the Orthodoxist traditionalism and autochthonism promoted by "Gândirea" literary review. The movement was characterized by a lack of unity, there was the *right* wing of "Gândirea"'s doctrine, which lingered in a metaphysical belief and traditional literary values and the *left* wing, that put more emphasis on creativity and freedom of the movement of literary ideas.

Keywords: traditionalism, autochthonism, Orthodoxysm, Orthodoxy, mystic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GROTESCUL GENIULUI ŞI GENIUL GROTESC

drd. Alunița Cofan*

Continuându-şi preocupările de critic literar, Eugen Ionescu îi dedică lui Victor Hugo o monografie parodică, a contrario, după cum ne-a obişnuit deja acest autor incomod, monografie scrisă în 1935–1936 şi publicată în 1938 sub titlul *Viața grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, ordinea adjectivelor caracterizatoare indicând cum se pun accentele în această istorie a vieții unui geniu. Este interesant cum doi teoreticieni ai grotescului, Eugen Ionescu, un avangardist, şi Victor Hugo, un romantic, se întâlnesc în această atopie a spațiului literar, fiecare avându-şi propria sa viziune despre grotesc, cu toate că nu au una cu cealaltă decât puține puncte în comun.

În timp ce Victor Hugo reinstaurează, printre categoriile estetice, grotescul, contrapunându-l sublimului şi legându-l de urâtul excesiv (monstruosul, hidosul, oribilul), de fantastic (bestiarele mitologice ale Antichității şi Evului Mediu) şi de comicul în tonalitate joasă (bufonescul, burlescul, ridicolul, umorul negru) în prefața la piesa *Cromwell*[1], Eugen Ionescu îl cultivă ca formă acută a contradicției tensionale ce relevă absurdul, neantul, nimicul, într-o filiație, de peste spațiu şi timp, cu gândirea Zen (este ştiut că ea s-a născut în Evul Mediu şi în Țara Soarelui Răsare).

Enumerând personaje groteşti, precum sirenele, furiile, parcele, harpiile, Polifem (de un grotesc teribil), Silen (de un grotesc bufon), miriade de alte ființe intermediare (cu forme incerte sau conglomerate de forme heterogene) din tradițiile populare ale Evului Mediu, creatorul Cocoşatului de la Notre Dame se opreşte asupra unei trăsături definitorii a grotescului, cea a „nemăsuratului", cum spune el[2]. Pentru noi, această trăsătură este cea a excesului sau a aglomerării cantitative exagerate ce îi determină, dialectic vorbind, nu doar trecerea dintr-o clasă în alta, dar şi proporțiile repulsive, îngrozitoare, terifiante, înspăimântătoare. Uneori, însă, peste înfățişările groteşti enumerate mai sus se lasă vălul de mărire sau de divinitate, ceea ce a mânat estetica grotescului în două direcții. Prima este înțelegerea şi simpatia pentru înfățişările repulsive şi monstruase, gen Quasimodo, şi învestirea lor cu nobilitate şi măreție ascunsă în interior, sub aspectul terifiant. Apoi, hierofania divinității față de uman nu se putea face decât prin înfățişări greu suportabile vizual, care să-i îndepărteze pe neofiți şi neinițiați. Doar cunoscătorii puteau trece bariera insumontabilă a oribilului şi monstruosului, care ascundea divinul. In fine, a doua direcție este cea a măştii care voalează neantul şi moartea,

* Academia de Studii Economice

[1] In paralela care urmează, între grotescul hugolian şi cel eugenionescian, vom cita din Victor Hugo, prefața la drama *Cromwell*, din vol. *Arte poetice*, coord. Angela Ion, Editura Univers, Bucureşti, 1982 (pag. 286–294).

[2] *Op. cit.*, pag. 288.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar şi a măştii care ridiculizează şi persiflează divinul, din poezia expresionistă cu certe filiaţii în literatura romantică, deoarece expresionismul însuşi se opune academismului, aşa cum romantismul, cultivând libertatea şi hibridizarea formelor, se opunea rigidităţii clasicismului. O urmare evolutiv-istorică în planul figuraţiei măştii care acoperă nimicul este, în poezia avangardistă, devitalizarea personajelor lirice, cu emoţii trucate sau false, cu înfăţişări rudimentare (gen păpuşi de carton, de mucava, de plastic) şi gesturi automate, repetitive. De fapt, dacă Antichitatea a arătat că divinitatea, regalitatea şi nobilitatea, se poate afla în spatele înfăţişărilor groteşti, oribile şi hidoase (Hefaistos sau Vulcan, Hades, harpiile, centaurii, tritonii, Sfinxul, zeităţile egiptene cu apecte din cele mai ciudate, animaliere de obicei), Renaşterea a întors imaginea grotescului spre om, prin Dante, Rabelais, Cervantes şi Shakespeare, punctând faptul că omul este vinovat pentru diformităţile, viciile şi tarele morale imputate anterior divinităţii. Iau astfel viaţă fizionomiile animaliere, figuraţie nici antropomorfică, nici animalieră, forme suspendate între două regnuri, două mulţimi, două categorii: prin ele fiecărui temperament omenesc îi va fi asociat un animal sau trăsături ale animalelor sunt preluate, prin caricaturi şarjate, excesive, de portretiştii naturii omului. De la bestiarele medievale se ajunge la fizionomiile bestiale din epoca pre-romantică şi romantică. Desenele şi litografiile „capricioase" şi groteşti ale lui Francisco Goya în care se lăfăie în faţa privitorului oribilul, mostruosul, hidosul, cruzimea şi repulsivul (numai dacă ne gândim la Saturn care îşi sfâşie fiii într-un apetit insaţiabil) sunt revoluţionare pentru vremea lui şi fac legătura cu fantasticul şi iraţionalul, aratând cum se încalecă limitele dintre vis şi realitate, dintre nebunie şi raţiune (iar grotescul are un sâmbure de nebunie). Nasurile ascuţite, trupurile contorsionate şi exibate cu partea dorsală spre privitor ale lui Jacques Callot, imitând personaje păpuşereşti din *commedia dell'arte,* punctează spre ridicolul fiinţei omului. Iar critica socială şi politică din arta grafică a lui Honoré Daumier în ale cărui capete de politicieni se vede mai limpede agregarea formelor (nasuri de vultur, obraji de porci, capete de pară ori fiinţe reduse la funcţiunea burţii – printr-o imagine supradimensionată a unicului organ dominant peste celelalte) aduce grotescul mai aproape de pamflet şi satiră.

Intorcându-ne la teoria romantică asupra grotescului formulată de Victor Hugo, e timpul să izolăm alte câteva din trăsăturile grotescului, alături de cea a „nemăsuratului". Una dintre ele este cea a contrastului faţă de categoria estetică a frumosului şi a sublimului, potenţând prin prezenţa lui înţelegerea şi aprecierea lor: *...grotescul ar putea însemna un timp de oprire, un termen de comparaţie, un punct de plecare, de unde ne vom înălţa spre frumos cu o înţelegere mai proaspătă, mai vie.*[3] Insă spre deosebire de clasicism care apreciază numai operele frumoase, frumosul însemnând unitate, sublim şi armonie, romantismul va favoriza grotescul şi ceea ce aduce acesta în trena lui: dizarmonia, diformul, hidosul, burlescul şi bufonescul. O altă trăsătură a grotescului hugolian se referă la bipolaritatea identitară a esteticii sale, grotescul având această ambiguitate funciară de a aluneca, în acelaşi timp, spre o anume tipologie a urâtului şi a comicului: *Il găsim peste tot; pe de o*

[3] *Op. cit.*, p. 290.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parte, el creează diformul şi oribilul, pe de alta comicul şi bufonul[4]. Unitatea şi monotonia în redarea atmosferei generale într-o operă clasică, este spartă sau fărâmiţată de estetica grotescului prin apariţia unui element care să introducă variaţia şi opoziţia. Victor Hugo dă ca exemplu tablourile cu atmosferă solemnă şi protocolară în care Peter Paul Rubens introduce un chip de pitic hidos care sparge monotonia solemnităţii, opunându-i-se şi desolemnizând-o cel puţin parţial, fără nici o îndoială[5]. In ceremonialul fastuos, în atmosfera reverenţioasă şi solemnă, se strecoară înţepătura ridicolului şi persiflării, dezvăluind o latură ascunsă şi întunecată a universului „frumos şi sublim", un revers negativ populat de apariţii ironice şi parodice. Aceasta este o trăsătură însemnată a grotescului, deoarece din ea vor decurge contradicţia ireconciliabilă şi glisările tensionale între poli opuşi din literatura exitenţialistă, avangardistă şi absurdă, din scrierile şi dramele eugenionesciene. Pentru Eugen Ionescu, tocmai acest abia exprimat, abia sugerat sau abia vizibil şi presimţit, trimiţând la lumea ascunsă, este poarta spre autentic şi incomunicabil, el fiind tocmai ceea ce nu are expresie sau formă.

Demitizarea geniului se înscrie tot în această căutare a autenticităţii. De ce geniul este grotesc şi de ce Eugen Ionescu îşi propune să-l ridiculizeze în persoana lui Victor Hugo? Pentru a afla răspunsurile la aceste întrebări trebuie să revenim la un capitol dedicat geniului din *NU*.

Ca introducere la „teoria geniului grotesc, ridicol şi lipsit de autenticitate", sunt puse în discuţie, într-o modalitate paradoxală devenită marcă a stilului eugenionescian, două argumente radicale. In primul rând, Ionescu face legătura cu psihanaliza freudiană (în mare vogă între cele două războaie mondiale), conform căreia toţi oamenii fug de ei înşişi, de exprimarea eului profund, pe care-l refulează, îl înghesuie în străfundurile inexprimabile ale personalităţii, folosind în comunicare numai partea „socială", de persoană publică, cea care se aseamănă cu a tuturor[6]. Respectarea convenţiilor pretinde omului să-şi controleze pornirile instinctuale (primare, autentice), iar acestea le înăbuşe ca urmare a exercitării dresajului social. In al doilea rând, anarhistul tânăr contestă legătura între conţinut şi expresie, deoarece modul în care faci inteligibile, în exterior şi pentru ceilalţi, conţinuturi sufleteşti şi spirituale individuale utilizează forma sau expresia lingvistică, culturală, ideologică, a unor simboluri învăţate şi cunoscute de toţi, intrate într-un cod al comunicării general-valabile. Nu te poţi exprima autentic decât într-un mod primar, precum cel al unui ţipăt, sau cel al unui mod ininteligibil celorlalţi. Eşti autentic şi original, în măsura în care ceea ce exprimi este neasemănător cu modul de exprimare a celorlalţi. Insă, problema este că aducerea la lumină a autenticităţii fiinţei, făcând

[4] *Op. cit.*, p. 288.

[5] *Op. cit.*, p. 290.

[6] Iată cum demarează Eugen Ionescu demonstraţia: *Psihanaliza arată clar cum noi fugim de noi înşine; cum ne ascundem de noi înşine; ea dovedeşte clar că noţiunea nu corespunde cu conţinutul, că expresia nu ne cuprinde, de vreme ce, îndată ce numeşti o stare, starea se modifică, se transformă. O ciudată „tehnică instinctuală" realizează acest refuz de cunoşatere, frică de lumină. Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă îndemn cu dragoste, cu durere, deasupra propriilor mele adîncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porţilor mele* (*NU*, 1991, p. 181).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

introspecţia eului profund, se face prin... convenţionalul codului lingvistic şi codului cultural, care se supun unor reguli de codare şi transmitere a informaţiei, în limbaj eugenionescian acesta fiind o sumă de achiziţii stereotipe a căror manipulare ţine de asimilarea optimă a unei dexterităţi tehnice. Exprimarea autenticităţii devine astfel incomunicabilă, ininteligibilă, nimeni neputând înţelege pe nimeni când este vorba de conţinuturi sufleteşti originare. A pune semnul egal între valoarea de expresie şi autenticitate sau a considera că autenticitatea generează direct originalitatea este o mare eroare. Expresia fiind tocmai această sumă de clişee prestabilite şi de formule (sintaxă) constrângătoare, aparţinând sistemului limbii în care îţi vehiculezi gândurile, atunci este practic imposibil să exprimi autenticitatea în acest mod. Suntem oare cu toţii, mai mult sau mai puţin, nişte papagali reproducători de conţinuturi străine? îşi pune întrebarea Eugen Ionescu. De ce este o imensă greşeală să punem semnul de egalitate între valoarea de expresie şi originalitate? Pentru că, pe lângă ceea ce este exprimat, mai rămâne şi... inexprimatul, ascunsul, tăcutul, nearticulatul (opus articulării lingvistice), în acestea din urmă aflându-se, în fond, esenţa şi autenticitatea fiinţei[7]. Agnosticimul asupra fiinţei omului se raliază cu agnosticismul asupra existenţei, trecerea făcându-se prin dezmiţirea puterii logicii şi raţiunii omului de a cunoaşte.

O culme a inautenticului şi a falsificării fiinţei omeneşti este geniul. In viziunea lui Eugen Ionescu, el e o sumă a locurilor comune ale omenirii, a tot ceea ce este mai general din cunoaştere, acumulată în istorie sub forma tuturor domeniilor culturii. In consecinţă, cunoaştere este, înainte de toate, recunoaştere, acest lucru însemnând transmiterea şi vehicularea unor colecţii de judecăţi şi modele cognitive prestabilite, devenite, pe parcurs, prejudecăţi. Dacă ceea ce este exprimat (valoarea de expresie) se află la mare distanţă de sufletul omului, fiindcă expresia e doar un subsitut sau un simbol al conţinutului original, nereprezentându-l decât într-o proporţie infimă, atunci geniul, ca sumă a acestei valori de expresie, a ingeniozităţii tehnice şi a cunoştinţelor transmise prin cultură şi, aşadar, ca oglindă în care omenirea întreagă se recunoaşte, geniul este un monument al falsităţii şi a lipsei de autenticitate. Singurii autentici sunt tocmai oamenii... mediocri, care au, în schimb, atuul de a fi unici, fiindcă nu sunt viciaţi de cultură[8].

---

[7] În limbaj eugenionescian, exegeza noastră sună în felul următor: *Cum să cred în vechea erezie a expresiei identice cu conţinutul? Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articularea cuvântului este însuşi începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituire. Desigur, ca să stabileşti un crieteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor, trebuie să crezi sau să te prefaci, că nu există decît ceea ce este exprimat, cînd, de fapt, numai ceea cee este inexprimat există; toate lucrurile tăcute, care subminează cele spuse – sfidătoare, contradictorii – ar încurca aşa de mult orice aşezare încît nici o aşezare nu ar mai fi posibilă; trebuiesă hotărăşti că expresia este egală şi identică cu conţinutul; trebuie să stabileşti că autenticitatea generează originalitatea de expresie; trebuie să-ţi pui toată încrederea în talent şi să limitezi orice valoare la originalitatea, la valoarea de expresie. Să nu crezi, Doamne fereşte, că talentul este o simplă dexteritate manuală, întîmplătoare, inesenţială, nesemnificativă, convenţională, nereprezentativă. Mai ales nereprezentativă.* (NU, ediţia din 1991, p. 181).

[8] Pagina în care se fac astfel de consideraţii este următoarea: *Geniul este o formidabilă lipsă de personalitate, geniul este un om de o zgomotoasă şi miraculoasă lipsă de autenticitate: de existenţă proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Il cunosc recunoscînd. Recunoscîndu-se ei*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sigur că, privită în acest mod, teoria geniului ca monument al falsităţii şi inautenticului nu este chiar atât de extraordinară. Şi nu este nici nouă. Extraordinar este atacul îndreptat asupra unor valori culturale imuabile, mai ales dacă acestea sunt socotite geniale. Spuneam că teoria conform căreia cultura, respectiv literatura[9] şi arta, falsifică şi înstrăinează omul de sine-însuşi nu este nouă, nici pentru anii interbelici, nici pentru secolele anterioare, doar că ţinta ei este schimbată. Cervantes ni-l arată pe Alonso Quijano cu mintea şi sufletul tulburate de literatura cavalerească şi picarescă a secolului al XVI-lea. În secolul următor, Molière critică conduita nefirească, ridicolă şi falsă a femeilor mari consumatoare de romanţuri, care le vorbesc celor din anturaj într-o păsărească ininteligibilă. Caragiale însuşi ridiculizează, în Zița şi Veta, aerele, falsitatea şi comportamentul snob, influenţat de lectura foiletoanelor de duzină. Iar genialul Arghezi, ţinta favorită a lui Eugen Ionescu, ia şi el atitudine în favoarea oamenilor nepervertiţi de cultură, aducând un omagiu, în fabula *Trişca*, artei ivite dintr-un instinct creator pur şi natural, precum zumzetul albinelor, murmurul râurilor sau cântecul păsărilor[10]. Aşa cum îl prezintă Eugen Ionescu, Victor Hugo însuşi, genialul poet romantic, dominând prin uriaşul său talent şi geniu un întreg secol, este omul intoxicat de literatură, care nu-şi trăieşte viaţa în mod autentic şi care nu simte

---

toţi, în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniu. Geniul este ceea ce e general; al tuturora şi al nimănui. Geniul este numai o valoare de expresie: o colecţie, pusă la îndemînă de istoria ingeniozităţilor tehnice. Un fel de moment ritmic, de necesitate istorică, în istoria asta care merge paralele cu noi, unicii. Gloria este astfel actul narcisic al umanităţii în general care se închină în faţa propriei sale imagini, reflectate în oglindă, în geniu. Un om mediocru este mai autentic decît un geniu, pentru că e viciat de mai puţine locuri comune; sau de locuri comune mai şterse, mai plate, mai uzate şi deci mai puţin opace, mai translucide prin care îşi poate întrezări umbra foarte incertă a unicităţii sale. Geniul are locuri comune strălucitoare, colorate, substanţiale, înnoite, şi nu se poate regăsi. Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, cînd toţi ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acţionăm, ne trădăm pentru că suntem originali. Dar ne trădăm, în definitiv, pentru că existăm. Existenţa asta a noastră e cea mai mare trădare de noi; ea le generează apoi pe toate celelalte. (*NU*, 1991, p. 183–184).

[9] In sensul ei vechi, antic, literatura însemna, la origini, o sumă cunoştinţelor scrise dintr-o perioadă dată, o totalitate a scrierilor sacre şi profane. Vezi în acest sens Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 48–50.

[10] Din care spicuim, pentru pura plăcere a recitirii, versurile unde *boierii meseriei de cântec şi condei* îl ceartă amarnic pe bietul trişcar ce a îndrăznit să-i depăşească în arta muzicală printr-un fabulos talent nativ: *Sunt pravile şi dogme şi, fără de-ndoială,/ Nu ţi-e iertat să fluieri din buze, fără şcoală./ Orice privighetoare şi mierlă recunoască-l,/ Cum l-am primi să cînte pe insul fără dascăl,/ Fără hîrtii semnate, cu număr, an şi zile/ De pricepuţii noştri la rubrici şi ştampile?/ (...)/ Tu nu ştii ce-s acelea şi nici nu ai idee,/ O gamă, un solfegiu, un portativ, o cheie./ Nici cînd te dai de gol/ La un diez, la un becar, la un bemol./ Ştii tu ce-i un andante, de plidă? Vezi? Nu ştii./ Faci ca nerozii doine, stihiri şi melodii,/ Că muzică şi artă şi contrapunct se-nvaţă/ În şcolile înalte şi-n zece ani de viaţă./ Doar diploma pe care o dă academia/ Te-ndreptăţeşte meşter şi face măiestria». Iar el răspunde acestui mânios rechizitoriu cu o mândrie abia voalată şi o falsă umilinţă: „Te-aud vorbind, cucoane, şi după cum ţi-e placul,/ Eu cînt, să am iertare, cum cîntă pitpalacul./ Imi vine cum îi vine să dea din cioc şi lui./ Şi n-avem nici o vină naintea nimănui.*" (din Arghezi, *Stihuri pestriţe*, Editura Minerva, colecţia BPT, Bucureşti, 1990, p. 199–200).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fiorul tragicului şi al dramei atunci când ele se întâmplă în viaţă, ci literaturizează acele momente, falsificându-le şi intoxicându-i pe cei din jur printr-un retorism fad şi sterp.

Prin urmare, întreaga biografie a lui Victor Hugo se va supune acestei ambivalenţe contrastive între închipuirile de mărire şi importanţă socială şi istorică, ale unui ego supradimensionat printr-o continuă adorare de sine şi crunta realitate a unui om meschin, indolent, impotent, egoist, mânat de ambiţia socială a parvenirii, lipsit de moralitate şi de bunăcuviinţă. Grotescul ţâşneşte din această *caricaturizare excesivă* şi din supunerea unei personalităţi idolatrizate şarjei necruţătoare a ridicolului, aplicându-se zicala franceză conform căreia ridiculizarea, persiflarea şi zeflemeaua acidă pot distruge nu numai o reputaţie (fie ea doar literară), ci şi un om: *„ce n'est que le ridicule qui tue encore en France"* Curios ni se pare că, într-o epocă a modernităţilor extreme pentru care, în relaţia viaţă-operă, nu se mai aplică deloc principiul (primitiv şi naiv) al vaselor comunicante, ironistul biograf restabileşte, în traseul criticii sale, acest flux comunicant. Pentru a arăta falsul, vidul, marea trâncăneală retorică a cuvintelor (neavând, deci, nici o legătură cu vreun fapt al existenţei) şi lipsa de valoare estetică a literaturii hugoliene, pentru că ea se bazează pe retorism, pitoresc şi anecdotism (acuze familiare, adresate mai înainte lui T. Arghezi), biograful ricanează în toate situaţiile în care persoana istorică, omul, se comportă inadecvat, *"nemăsurat"*, imoral, incapabil să simtă fiorul tragicului din propria sa existenţă. Prea marcat de obsesia de a aparţine Marii Istorii, în care se rânduieşte, în cele din urmă, geniul, Victor Hugo pare să rateze sistematic mica sa istorie personală, cotidiană. Cum putem lua în serios o literatură (care îşi propune să transmită emoţii şi sentimente), dacă ea nu se sprijină pe fiorul trăririi autentice? Pe urmă, imoralitatea vieţii se opune, grotesc, operei (cu aparenţe) morale. Este o farsă, ne avertizează biograful, şi ne simţim înşelaţi în aşteptările noastre atât timp cât un făcător de literatură vrea să ne transmită fiorul tragicului fără să-l fi simţit el însuşi în viaţa de toate zilele.

Legând viaţa de operă prin conceptul autencitităţii, ne trezim puşi în faţa unei alte dileme: cum poate un autor avangardist să primeze viaţa în detrimentul operei, spulberând astfel valoarea estetică pe baza niminiciei vieţii autorului? Arătându-ne acuzator cu degetul, în această biografie a unei personalităţi, viaţa unui farsor încărcat de vicii (ambiţie nemăsurată de parvenire, indolent faţă de semeni, ultra-egocentric, insensibl, vanitos la culme, uscat afectiv, hiper-idolatric faţă de propriul sine, linguşitor faţă de mărimile zilei) pare să ne transmită mesajul subliminal al lipsei de importanţă şi de valoare estetică a unei opere germinate pe terenul atât de instabil şi mlăştinos al unei persoane inautentice în simţire. Ecuaţia eugenionesciană care se deduce de aici este simţire adevărată = operă simpatetică, veridică şi autentică (jurnalul, reportajul, ţipătul existenţialist, deprivat în expresie de ornamentele retorice şi exprimat într-un stil cât mai nud). Deşi acest mod de a vedea lucrurile pare, în aparenţă, o întoarcere la relaţia simplificatoare viaţă = operă, totuşi ea aminteşte şi de încercările lui Benjamin Fondane, cel din *Faux traité d'esthétique*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a demola ideea artei pentru artă în faţa vieţii care se stinge. Estetica pe care o construieşte Fondane se bazează pe ...etică, mai exact pe etica vieţii. Misiunea artei nu mai este de ordin estetic, ci etic, consideră B. Fondane, şi trebuie depăşită formula Stagiritului, cea a Artei pendulând între Frumos şi Bine (între Estetică şi Etică, cu alte cuvinte), deoarece arta nu aduce nici Binele, nici Frumosul în existenţă. Arta nu este nici Frumoasă, nici Bună[11]. Benjamin Fondane construieşte formula Estetică + Etică, considerând că estetica a inclus dintotdeauna acest concept, dar nimeni nu l-a văzut[12].

La o repertoriere atentă a termenului grotesc în biografia negativă a lui Eugen Ionescu, se observă cu uşurinţă două paliere ale recurenţei sale: unul teoretic (ţinând de plasări contextuale, de explicitări şi aserţiuni metacritice contra-hugoliene) şi altul al reprezentării epice (când grotescul reiese indirect din nararea unei scene biografice). Cele două paliere, teoretizările şi reprezentările, se întrepătrund, mutând accentul de pe tragic pe grotesc.

Cele patru scurte capitole ale biografiei omului de geniu, ce abia însumează 60 de pagini, îl dezvăluie pe acest iubitor al deşănţării cuvintelor (înnobilată de critica favorabilă cu sintagma *elocvenţa hugoliană* şi botezată sarcastic de biograful nostru, sos retoric) în ipostaze existenţiale ale decăderii, imoralităţii, vidului gândirii şi ale sentimentelor atrofiate de o excesivă vanitate şi o enormă iubire de sine. Rând pe rând, capitol după capitol, persoana marelui om este confruntată cu fapte, evenimente, cunoştinţe din anturajul său (tatăl, mama, soţia, amantele, regele, biografii „negativişti", criticii susţinători, oamenii simpli, mediocri), iar el iese din această comparaţie, bazată pe opoziţia autentic – inautentic, diminuat, spulberat.

Inceputul, primul capitol, este clasic, biograful parodiind, într-un cadru monografic tradiţional, ascendenţa hugoliană şi arătând, cu surâsuri ricanatoare de diavol şchiop, că nici părinţii marelui producător de literatură romantică nu au fost mare lucru în plan pur omenesc, în ciuda a ceea ce au realizat aceştia în plan social. Biograful Eugen Ionescu introduce o metodă de cercetare bizară: el dirijează atenţia cititorului spre calităţile omeneşti ale persoanelor, iar nu spre realizările sociale ori culturale ale acestora. Primează, aşadar, omenescul şi nu socialul,

---

[11] Iată paginile din Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique, essai sur la crise de realité* (les Ed. DeNoël, Paris, 1938) contemporane paginilor antibiografiei lui Eugen Ionescu: *La mission de l'art n'est plus d'ordre esthétique, mais il doit en avoir aussi un d'ordre éthique, en vue d'éviter les catastrophes de la vie. (...) Le cri visceral et angoissé : „A quoi bon l'art et ce pouvoir de l'art sur le réel (de l'existence) lorsque d'autres catastrophes économiques, éthiques, voire biologiques nous menacent et menacent notre vie?"* (...) *L'Art entre le Beau et le Bien doit dépasser cette écuation du Stagirite (classique), l'art n'emmène pas le Bien à l'existence et ni le Beau. L'Art n'est ni le Beau et ni le Bien.* (pag. 20–21).

[12] ...Până la Monica Lovinescu care, lucrând pentru Radio Europa Liberă (35 de ani mai târziu), introduce în cronicile sale critice conceptul de EST-ETICĂ. Pentru Monica Lovinescu însăşi, opera nu are nicio valoare, dacă scriitorul s-a abătut de la calea cea dreaptă a eticii, dacă a fost turnător, delator şi colaboraţionist al regimului totalitarist.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

politicul sau culturalul. Tocmai pe dos decât într-o biografie obişnuită, clasică, în care se studiază o persoană devenită personalitate (istorică, socială, politică, culturală, ştiinţifică) doar prin felul în care şi-a canalizat trăirile şi şi-a controlat evenimentele obişnuite ale vieţii devenind exemplar pentru Marea Istorie. Nici un biograf nu se preocupă de vieţi neinteresante, banale, doar de dragul de releva omenescul şi trăirile autentic umane dintr-o persoană rămasă în mica istorie a vieţii cotidiene. Rostul lui este să pună în valoare personalitatea de excepţie şi să releve cum a transformat aceasta date ordinare, triviale (în sens etimologic), ale vieţii cotidiene într-un destin excepţional. Ei bine, nu, zice Eugen Ionescu, obişnuit cum este să zică NU la toate curentele, opiniile şi ideologiile oficializate. Dacă un biograf tradiţional ar fi izolat cu atenţie imaginea tatălui-soldat ridicat de Napoleon la gradul de colonel şi rangul de conte, marşând pe această idee a succeselor sociale ale unui om simplu şi aspru, fiu de tâmplar, şi găsind în ele motive de elogiu, Eugen Ionescu procedează pe dos, descifrându-i temperamentul şi caracterul, pe care le găseşte odioase: impulsiv, de o senzualitate primară, aventurier, suficient de lipsit de scrupule şi iresponsabil (pentru a-şi părăsi familia, nevasta şi copii mici). Trăsăturile de caracter detestabile ale tatălui sunt transmise, evident, fiului (teză în jurul căreia biograful îşi va construi demonstraţia critică), dar ele sună cunoscut, de parcă ar fi, în fond, imaginea sumbră a propriului tată, aşa cum este descris în *Présent passé, passé present*[13]. Despre această galerie a paternităţii detestabile, un leitmotiv rezultat dintr-o sondare psihanalitică a scriitorului însuşi în paginile sale confesive, ni se vorbeşte şi în monografia *Tânărul Eugen Ionescu*[14]. Paternitatea este asimilată cu autoritatea castratoare, tiranică, şi oriunde va fi vorba despre ea, Eugen Ionescu o va asocia, pentru a o discredita şi a o coborî de pe înaltul ei piedestal, cu imaginea intimităţii ridicole, aceea a *omului în izmene lungi*. În această postură, a intimităţii degradante, vor apărea toţi exponenţii ei: tatăl (în jurnale), Victor Hugo şi regele Ludovic Filip (în anti-biografia de faţă).

Rămâne, totuşi, de reţinut că biograful Eugen Ionescu are voinţa sistematică de a coborî în străfundurile omenescului, în ceea ce este eul profund, dincolo de masca eului social, şi să-l valorizeze pe primul în detrimentul celui de-al doilea,

[13] Evocarea prezenţei fizice şi a atmosferei familiale (chiar din prima pagină a memoriilor „*Présent passé...*"), în care apare persoana tatălului sunt copleşite de adjectivul „sumbru" în variaţie liberă cu „gri" şi „obscur". Iată câteva extrase din pagini succesive: *Je cherche dans mon souvenir les prmières images de mon père. Je vois des couleurs sombres. J'avais deux ans je crois* (p. 7); *Je suis au marché avec mon père. (...) Je ne vois toujours pas sa figure, je suis tout petit. Je marché à côté de lui. Il est tout grand. Il a des vêtements sombres.* (p. 9); *C'est curieux, les souvenirs s'assombrissent comme les tableaux. Pourtant, il faisait certainement sombre dans la pièce, était-ce une journée d'automne?* (p. 13).

[14] Criticul Eugen Simion notează: *Un tată, aşadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternităţii putrede şi destestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu* (p. 169, *op. cit.*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2009).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deoarece acolo se află, după el, autenticul. Ceea ce intră în structura eului social nu reprezintă decât un conglomerat de convenţii, stereotipii şi comportamente studiate, într-un cuvânt o falsificare a esenţei umane. Pe de o parte, se poate spune că această biografie hugoliană (grotescă şi tragică) este o încercare de regăsire a esenţei omului, a eliminării tuturor straturilor sedimentate pe fondul primar (autentic, nefalsificat, originar), *o* arheologie a eului profund, iar, pe de altă parte, scrierea monografică este o luare în derîdere, cu mijloacele parodiei, ironiei, caricaturii şi grotescului, a valorilor literar-culturale, o detabuizare şi demistificare a gloriilor literare, pe care se sprijină de fapt întreaga cultură literară şi spirituală a umanităţii. In fond, există o uriaşă dorinţă de a răsturna ceea ce este general acceptat, judecăţi valorizatoare osificate, şi de a arăta reversul medaliei, partea care, de obicei, este ignorată cu bună ştiinţă sau prea puţin vizibilă pentru minţile pozitive, geometrice.

Nici cel de-al doilea părinte, mama nu i-a transmis micului Hugo vreo trăsătură pozitivă, ci doar un imens orgoliu, o enormă vanitate şi voinţa îndârjită de a-şi construi o reputaţie de mare literator, zice Eugen Ionescu, hotărât să discrediteze şi linia maternă, nu numai pe cea paternă. Şi o discreditează, deoarece el consideră că vina îi aparţine mamei şi nu progeniturii. Scena, prima grotescă din lungul şir ce urmează, lasă să cadă vălul psihanalitic asupra unui comportament repetitiv în viaţa lui Hugo, om gol pe dinăuntru, nesimţind niciodată nimic din ceea ce transpare în paginile sale literare, pline de sentimente şi emoţii înalte (ale tragediei). Contradicţiile pe care se bazează aici grotescul sunt cele dintre plin şi gol, dintre adevărat – fals, dintre personalitate reală – impostor. In scena descrisă, tânărul Hugo, încă nepervertit, plin de grijă şi solicitudine, se află la căpătâiul mamei sale bolnave, dar mama, mânată de o puternică voinţă şi de o nemăsurată vanitate de a-şi vedea băiatul ajuns mare, îi cere, nu să-i dea un pahar cu apă, ci să-şi scrie oda pentru concursul de poezie al Academiei din Toulouse. Caraghioslâcul situaţiei provine dintr-o confuzie fonetică: exclamaţia de suferinţă a mamei („– *O... spuse ea cu voce stinsă.*[15]) este luată drept solicitarea unui pahar de apă (în franceză O = EAU = apă), dar, de fapt, nu este decât prima silabă a cuvântului odă (ode), pronunţat cu dificultate de femeia bolnavă. Analizând secvenţele, vedem cum tragicul (exclamaţia de suferinţă) virează spre un comic buf, înstăpânind asupra scenei un râsu-plânsu tipic categoriei estetice a grotescului. Se poate râde de suferinţa unei mame bolnave? Se poate, demonstrează Eugen Ionescu. Dar acest râs scrâşnit generează o reacţie de respingere şi nu de acceptare, cum se întâmplă în cazul comicului „blând" (a cărui ţintă sunt lucrurile rizibile, nu dureroase). Grotescul râde schimonosit de ceea ce este dureros, de plâns, folosind sarcasmul, ironia, contradicţia (oximoronul), bufoneria, punctând faţa absurdă, ilogică a situaţiilor, deseori imorale, şi şocând bunul simţ comun. De aceea, grotescul tinde (în scrierile critice) să releve răul, imoralitatea, absurdul, viciile etc.

Situaţii imorale sunt destule în viaţa lui Victor Hugo, încărcat cum este cu tarele comportamentelor părinteşti, pe care reuşeşte să le dezvolte cu succes pe

[15] *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, p. 95, în vol. *NU*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cont propriu. Un egoism feroce, neputinţa de a iubi, bunul plac, indolenţa emoţională, absenţa puterii de sacrificiu, egocentrismul, ambiţia deşănţată, toate duc la portretizarea unui farsor, al unui impostor, nul sub aspectul autenticului, îmbâcsit de vanităţi, arivisme şi retorisme. Este un om care vrea să pară, dar nu este. Un om pentru care este mai important să pară frumos (în actul literar) decât să fie frumos (în existenţa cotidiană). E diferenţa dintre estetică şi etică. V. Hugo, pare să spună în subtext biograful, ar vrea să impună atenţei publicului o indiferenţă faţă de viaţa imoral trăită şi o apreciere înaltă faţă de valorile frumosului literar. Or, în acest punct, Eugen Ionescu se apropie de Benjamin Fondane şi de Monica Lovinescu, cei pentru care viaţa trăită imoral (valorile etice ignorate) nu se răscumpără printr-o operă bine făcută, adică frumoasă (realizată estetic), deşi din raţiuni diferite pentru fiecare.[16]

Aşadar, între estetic şi etic, biograful Eugen Ionescu preferă...eticul şi ni-l va înfăţişa pe „omul fără însuşiri" cu aere de om mare în situaţii din ce în ce mai ridicole şi groteşti. Faţă de soţia lui, Adèle, Hugo se va comporta ca un copil răsfăţat, un bărbat iresponsabil faţă de familie, ahtiat numai după elogii şi admiraţie necondiţionată pentru fiinţa lui de hârtie, de literator. El se va comporta imoral faţă de soţia lui (înşelând-o cu Juliette Drouet, cu Thèrese Biard), dar nu o va lăsa să fie obiectul iubirii lui Sainte-Beuve, criticul care nutreşte sentimente profunde faţă de ea, cum nu simte Hugo. Din scrupul moral, Sainte-Beuve îl înştiinţează bărbăteşte pe Hugo că nu mai rezistă unei situaţii aşa de stânjenitoare (el scriind despre opera omului de a cărui soţie s-a îndrăgostit), dar lui Hugo nu-i pasă de sufletul nevestei sale şi de ceea ce simte ea şi-o va desconsidera în continuare, folosind-o doar ca trambulină pentru promovarea sa literară şi utilizând în mod neruşinat serviciile critice ale îndrăgostitului critic Sainte-Beuve.

Tablou de moravuri, desigur, dar şi imaginea unui om decăzut moral, un monomaniac, obsedat numai de gloria sa literară. Scenele groteşti se vor înşirui, aşadar, fără cruţare în al doilea capitol al biografiei, al aventurii amoroase şi excursioniste cu Juliette Drouet, o admiratoare sinceră a poetului. Detaliile sordide şi ridicole dezumflă pozele şi atitudinile grandioase şi sublime pe care le ia poetul în intimitatea sa amoroasă, confundând patul cu o tribună literară şi cuvintele de iubire cu retorismul bombastic al versificaţiei[17]. În comparaţia pur omenească dintre Juliette şi Victor, acesta din urmă iese iarăşi strivit, anulat. În timp ce Victor,

[16] Pentru Benjamin Fondane – viaţa este mai valoroasă ca arta, din simplu motiv că fără viaţă nu ar exista artă.. Pentru Monica Lovinescu - arta nu poate salva o viaţă imorală, pentru că răul, odată săvârşit, pătează ireversibil arta, îi minează credibilitatea. In fine, pentru Eugen Ionescu – arta adevărată nu trebuie să fie frumoasă, ea trebuie să fie doar autentică şi asta nu se poate face decât prin reprezentarea unui ţipăt visceral, un geamăt în întreaga lui...nuditate (am spune chiar „urâţenie").

[17] Scrie biograful Eugen Ionescu mustind de sarcasm: *Şi, în momentele când o dezmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi şi care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca şi Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îl făceau ei dragotea mai dificilă şi, cum să zic, mai complexă. Căci, după momentele sublime şi intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile şi care sunt imaginile care au frapat-o* (*op. cit.*, 110–111).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suflet meschin şi mărunt, fără antenele necesare (deoarece, cum s-a văzut, îi lipseşte sufletul) percepţiei iubirii, frumuseţii, tragicului din jurul său, din peisaj, din oameni, îşi vede nestingherit de actele fiziologice cotidiene, peste care nu sare, adică de mâncat, de băut, de dormit, de juisat; Juliette, sentimentală şi emotivă, este cea care percepe frumuseţea nopţii sau a peisajului, veghează în timpul călătoriei, uitându-şi somnul, uită de mâncare când suferă şi, când presimte nenorocirea, se manifestă morocănos. Frumuseţea şi tragicul existenţei, iubirea şi moartea, trec pe lângă Victor Hugo, cum ar trece o gâscă prin apă, fără să lase nici o urmă. Iată cum primeşte vestea morţii fiicei lui, Léopoldine, în momentul în care se afla cu amanta lui, Juliette Drouet, într-un han de pe lângă Rochefort: *Cere bere, cîrnaţi. Odată cu cîrnaţii, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Işi aruncă ochii pe ziar şi pe prima pagină, citeşte vestea morţii fiicei sale, Léopoldine, măritată de şapte luni cu Charles Vacquerie. Amândoi soţii, împreună cu un unchi al lui Vacquerie şi un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat şi cei doi soţi şi însoţitorii lor. Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit când era încă cu o bucată de cîrnat în gură. Intinde ziarul Juliettei. Bea berea pînă la fund, mestecă cîrnatul şi îl închite cu o bucăţică de pîine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, îi sopteşte Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decât el. Victor Hugo e înspăimântător. Are ochii scoşi din cap. Deliregză, spune repede vorbe fără şir şi cu rimă*[18]. Asocierea tragediei cu actele fiziologice ale mâncatului şi băutului este grotescă. Cârnatul şi berea ajung mai presus de tragedie, căci aceasta nu-l opreşte să mestece şi să înghită pe marele om suferind şi înlăcrimat. Tragedia morţii fiicei lui se transformă pentru Hugo în... temă lirică, după o rătăcire în natură unde s-a dat cu capul de *pereţi imaginari* (cum notează răutăcios cronicarul), scoate două versuri cu rimă pentru un poem al durerii: *Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment,/ Hélas et je pleurais toujours amèrement.* Sentimentul înalt şi sfâşietor al durerii, dacă a existat, este stins, răcit, înjosit în...versificaţie. Contrar opiniei generale despre inspiraţia scriitorului din evenimentele vieţii sale, Eugen Ionescu crede că sentimentele şi emoţiile trăite nu pot fi transpuse în artă fără a-şi pierde temperatura înaltă şi a deveni din tragedie comedie bufă şi grotescă. Intr-un cuvânt, literatura falsfică sentimentele autentice, care rămân intransmisibile. *Din aceste idei decurg, în piesele şi farsele sale absurde, mecanismul detracat al limbajului, tema incomunicabilităţii şi rătăcirea personajelor printre mesaje repetitive şi un labirint de similitudini identitatre.*

Tot ceea ce nu-i place lui Eugen Ionescu la Victor Hugo rezidă tocmai această falsificare a emoţiei, acest abuz de cuvinte frumoase, înalte, nobile, într-un cuvânt retorismul, bombasticismul imaginilor, logoreea deşănţată a cuvintelor. Faptul că încearcă să înflorească emoţia, să o estetizeze, să o dramatizeze frumos,

[18] *Op. cit*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

estetizare ce o îndepărtează de nuditatea trăirii[19]. Trăirea autentică este tăcută, înăbușită, "*fără pumni în piept și fără gesturi de bocitoare de scenă*"[20], așa cum este durerea Adelei, ca mamă, o altă ființă, aparținând istoriei banale a cotidianului, fără fumuri de mărire și glorie, dar cu simțiri adevărate, pe care Victor Hugo nu o apreciază cum ar trebui.

După vechiul său obicei din *NU*, Eugen Ionescu trece de partea negației (nu fără să-și justifice opțiunile în mod argumentat), criticii favorabili lui Victor Hugo (Brunetière, Leon-Paul Fargue, Théophile Gautier, Paul Claudel) și apărători ai operei sale poetice, fiind categorisiți drept "proști"[21], iar criticii negativi (precum Léon Daudet), fiind susținuți și lăudați. De fapt, culme a paradoxului, această monografie reprezintă o demolare a unui monument literar și nu o erijare a lui, temeiul fiind susținerea tezei: *Victor Hugo era genial și prost*. Și, pentru a arăta că Hugo era doar prost, nu și genial, Eugen Ionescu desființează, după cum am văzut, noțiunea de geniu încă din scrierea anticritică *NU*, așa încât se poate afirma că nu numai trăsăturile detestabile (prolixitate, retorism, pitoresc – incriminate și în opera lui Arghezi) ale operei lui Victor Hugo au contat în alegerea lui ca subiect al monografiei, cât mai ales faptul că i se asocia curent noțiunea de geniu.

In acest context al comentariilor metacritice anti-hugoliene, Eugen Ionescu folosește termenul *grotesc* în asociere cu cel de *oribil*[22], ceea ce înseamnă că estetica grotescului este împinsă dinspre ilogic și absurd (trăsătura de bază, de până acum, fiind contradicția ireconciliabilă și tensională) spre urât, spre urâtul excesiv,

---

[19] Este prilejul, pentru Eugen Ionescu, de a pune pe tapet propriile sale idei despre arta poetică și despre arta literară, aflate la antipodul scrierii romantice, frumoase: *Emoția literară nu mai este decît o mințire a emoției. Nu se poate face negoț cu emoția, ci negoț fără emoție. De altfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, ar putea avea „valoare". Ele nu pot fi decît durute, mici, omenești cum sunt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbi emoția în elocvență și, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, faci literatură, își videază și substanța lor de vierme. Ca emoția să se înalțe, trebuie să treacă în poezie fără să-și dea seama, stângaci, naiv, fără tehnică și fără talent.* (p. 119).

[20] *Op. cit.*, p. 120.

[21] In virulentul discurs metacritic, Eugen Ionescu și-l alege drept țintă pe Brunetière, adept al criticii pozitiviste: *Printre proștii pe care Victor Hugo îi uluia trebuie numit Brunetière, numai prin faptul că prostia acestuia s-a mărturisit recidivistă: a afirmat, anume, că „versurile lui Hugo sunt agreabile și la recitire" cînd singura șansă de rezistență a lui Victor Hugo este că opera lui nu poate fi citită nici măcar o dată.* (*Op. cit.*, p. 97).

[22] Discutând despre poezia modernă franceză și tendința majorității criticii franceze de a-l socoti pe Victor Hugo un înainte-mergător și un întemeietor al modernității lirice, Eugen Ionescu comentează recuzând punct cu punct calitățile operei hugoliene: *Se știe că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp, violent, avocățește violent caută diferite texte de legi literare care să-l justifice. De pildă: „valoarea cuvântului în sine", adică „interesul pur lexic". Dar toată această încercare, cît de violentă, de a-l reabilita nu dovedește, prin însăși violența ei, decît neputință mânioasă de a se reabilita Imensul Bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decît într-un fel ciudat: Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu* [subl. mea]. *Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc) i-a dărîmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeții moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacțiune...* (*Op. cit.*, p. 122).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acesta fiind oribilul, hidosul. Acest lucru apropie grotescul eugenionescian, într-un mod paradoxal, de... grotescul arghezian, acela în care tronează simbioza dintre urâtul excesiv şi comicul... spurcat.

Singurul loc în care mai întâlnim ridiculizarea logicii cu propriile ei arme este capitolul trei, cel consacrat relaţiei lui Victor Hugo cu puterea şi cu autoritatea regală. Biograful Eugen Ionescu decupează o anecdotă (neconsemnată de nici un document sau de vreun alt biograf, dar bazată pe anumite zvonuri[23]) pe marginea căreia începe şi brodează o întâlnire intimă dintre regalistul Hugo şi Ludovic Filip, rege arătat şi el în izmene (simbolul – după cum ştim deja, intimităţii derizorii, ridicole – şi dormind. Ceea ce reprezintă o puternică lovitură dată imaginii publice a regelui, cel care veghează secundă de secundă asupra bunăstării naţiunii şi nu poate dormi ca un muritor de rând, preocupat cum ar trebui să fie de lucruri grave şi profunde. Silogismul folosit urmăreşte dezumflarea imaginii măreţe şi sublime a personalităţii regale şi aducerea ei la dimensiunile unei persoane obişnuite. In spaţiul enorm, de mărimea unui abis, lăsat între public şi intim, îşi face de cap grotescul, care actualizează opoziţii sfâşietoare şi sâcâitoare tensiuni ireconciliabile între vizibil şi invizibil, între măreţ şi josnic, între sublim şi oribil, între tragic şi bufon. De fapt, grotescul arată că nu există un raport de adevăr între ceea ce se afişează şi ceea ce este ascuns şi că, de obicei, partea ascunsă se apropie mai mult de esenţă, decât partea cunoscută, vizibilă, afişată. Iată cum reacţiile lui Victor Hugo, personajul biografiei, şi ale biografului însuşi sunt puse faţă în faţă, ca şi cum biograful este el însuşi personaj în lumea de hârtie:

„Ludovic-Filip a fost foarte mişcat, deşi ştia mai bine decît Victor Hugo în ce măsură este El omul Providenţii, şi l-a lăsat să stea pînă la ora 3 dimineaţa. Nu ştiu ce-şi vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu şi-au mai prea vorbit. Au jucat două sau trei partice de şah, la care Hugo, bun curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plâns între timp, i-a mai făcut confindenţe şi despre doamna de Genlis, preceptoarea Sa pe care a iubit-o; despre mulţumirile sale mici şi dspre cîteva actuale mari nemulţumiri - şi căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat, regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferenţă. Eu m-aş fi strîmbat în faţa unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conştient ca să se strîmbe. El ştia că Monarhia franceză este simbolizată şi reprezentată prin Ludovic-Filip şi că de ea nu trebuie să rîzi nici cînd doarme. Şi că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuşi somnul naţiunii, somnul regenarator de forţe al Franţei. *Regele doarme, Franţa doarme. Respectînd somnul regelui, respecţi somnul Franţei şi sursele ei biologice. Dar, într-un tîrziu regele s-a trezit, căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului, dar nu s-a trezit şi Franţa* (Franţa se va trezi ea, mai tîrziu, singură, pe la 1848)"[24].

[23] În textul lui Eugen Ionescu stă scris cu nelipsita ironie caustică atunci când este vorba de Marele Poet Romantic: *Victor Hugo vorbea şi nu vorbea prea mult în faţa regelui. Ba aud că vorbea chiar extrem de puţin sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor sale ţinute Regelui.* (*Op. cit.*, p. 126).

[24] *Op. cit.*, pag. 126–127.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ultimul capitol al biografiei, cel al, romantic spus, pasiunii devoratoare sau, realist numit, al aventurii adulterine dintre Thérèse Biard şi marele pair al Franţei, Victor Hugo dezvăluie cu prisosinţă aceste noi accente ale grotescului, provenind din comicul vulgar, trivial, scabros, pornografic. Pe de o parte, avem evocarea şi descrierea unui pictor şi caricaturist... grotesc, Auguste Biard, soţul încornorat, dar având o minte ultra-lucidă ce vede în existenţă, în lume şi în oameni răul, ridicolul, urâtul, diformităţile pe care le supune râsului amar al grotescului, cam în felul în care o face însuşi Eugen Ionescu. Pe de altă parte, Auguste Biard pare să fie un alter-ego al scriitorului, fiindcă există unele trăsături comune, dintre care cele mai „mărunte" ar fi perspectiva şi reacţiile în faţa existenţei. Cum funcţionează această inteligenţă negativă? Pe când geniile fac din ţânţar armăsar (înfrumuseţează, estetizează şi cosmetizează proporţiile, înălţându-le la dimensiunile sublimului) şi au totdeauna mare succes, inteligenţa negativă extrage din armăsar ţânţarul (reduce sublimul la dimensiunile unei scame, dezumflă mitul frumuseţii lumii, dezvăluind urâtul, greţosul, scabrosul etc.) şi, desigur, nu are niciodată succes. Ei privesc lumea cu ochi răi şi caricaturali, dar, în fapt, vederea lor numai exhibă şi accentuează caricatura deja existentă[25]. In aceste condiţii, firesţe că inteligenţa negativă este cu mult deasupra inteligenţei... geniale, aceasta din urmă fiind doar o sumă de platitudini răsuflate, cum am văzut până acum. Dar dacă inteligenţa lui Biard este superioară celei lui Hugo, viziunea satirică şi grotescă asupra lumii se întoarce asupra lui însuşi, deoarece nu pare să beneficieze de o înfăţişare atrăgătoare, ci doar una exagerat clovnescă, ceea ce nu-l avantajează în relaţiile intime cu soţia lui, Thérèse, care-şi bate joc de el cât poate, privindu-l admirativ doar pe leoninul Hugo. Pare că Biard însuşi este o caricatură, având o înfăţisare rizibilă din pricina cheliei generoase (să amintim, în treacăt, că Eugen Ionescu însuşi a chelit.... devreme), populată de cinci fire de păr rebele: *Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tânără de altfel şi foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Rîdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creştetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume. Când se pieptăna, dimineaţa, Biard înjura şi urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse râdea blond, în pat, cu un rîs gras ca al copiilor. De cîte ori nu şi-a smuls Biard cele cinci fire de păr, care-i creşteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din cele puţine fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră demult, ca frunzele toamna*[26]. Nu numai că Auguste Biard vede şi simte grotescul, având o înfăţişare grotescă şi reprezentându-l

[25] Zice Eugen Ionescu: *Biard era un om mai inteligent decît Victor Hugo. Călătorise de asemenea foarte mult (...) şi învăţase să nu prea considere oamenii, moravurile şi decorurile. Nici nu-i preţuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci şarja doar, caricaturiza toate lucrurile omeneşti, ca şi cum toate lucrurile omeneşti nu ar fi, aşa cum sunt, caricaturi de-a gata.* (*Op. cit.*, p. 130).

[26] *Op. cit.*, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prioritar în opera sa picturală, dar chiar soţia lui îl consideră grotesc. Creatorul de grotesc îl simte şi îl percepe în jur, dar este şi văzut grotesc, din cauză că este grotesc. Aşadar, semnificaţiile grotescului se completează, se potenţează reciproc şi variază în funcţie de punctul de observaţie sau de observator. Pentru Biard, el înseamnă o sumă de negativităţi: absenţa sublimului, a solemnului, a seriosului, a frumosului şi prezenţa, în lume, tocmai a antinomiilor acestora. Pentru Thérèse, înfăţişarea grotescă a soţului înseamnă: grosolan, ridicol, josnic, clovnesc.[27] Acest ultim capitol al biografiei hugoliene este un fel de *mise en abîme a grotescului,* prin imagini şi conceptualizare. Biograful existenţei groteşti (Eugen Ionescu) creează personaje (Auguste Biard, Thérèse Biard) care percep şi ele, la rândul lor grotescul, îl descriu sau îl reprezintă scenic, printr-un comic bufonesc, de multe ori cu accente de glumă trivială, scabroasă. Fiecare se zăreşte altfel în această mare oglindă tulbure şi schimbătoare a grotescului. Este limpede că pentru Eugen Ionescu grotescul nu este o chestiune de imaginaţie, aşa cum nu este nici pentru tizul său, Auguste Biard. Inainte de a se afla în Text, grotescul se află în Existenţă.

Una dintre scenele de un comic buf, grotesc, îi cuprinde pe cei doi amorezi, Thérèse şi Victor (încă aflaţi într-o etapă platonică a amorului), într-un peisaj romantic, un câmp presărat de flori şi copaci fructiferi, şi într-un moment al oftaturilor amoroase din partea iubitei. In mijlocul vorbăriei versificate a poetului, dialogând cu natura şi încercând să-şi atragă admiraţia debordantă a tinerei amice blonde faţă de talentul lui poetic, o ceată de copii obraznici îi maimuţăresc retorismul şi îl caftesc fără milă cu pietre şi fructe. Delicata şi gingaşa scenă a iubirii este spartă, modificată, de intruziunea violenţei grosolane şi maimuţăreşti a «îngeraşilor» de şase şi nouă ani care, e evident, nu cunosc nimic din persoana publică a poetului, din măreaţa sa operă, şi care-l percep numai ca pe un îndrăgostit cam bătrîior, perorând plin de sine în faţa unei frumuseţi blonde. Vanitosul, egocentricul şi prea-seriosul poet face tocmai lucrul ce-i scade din prestanţă şi autoritate, tăvălindu-l prin spinii ruşinii, ai desconsiderării şi pierderii valorii: se urcă în copac după copilaşii obraznici spre a-i pedepsi cum se cuvine, dar, nefiind în formă, se prăbuşeşte din copac „*ca scroafa*". Moment culminant al anticlimaxului ce cuprinde o gamă de negativităţi: grosolan (de la delicat şi gingaş), neserios (de la serios), limbaj injurios şi scabros (de la limbajul elevat şi retoric), prozaismul banalităţii (de la lirismul emoţiilor înalte), amorul venusian (în locul amorului ideal). Singura scăpare dintr-o situaţie extrem de jenantă şi degradantă este reîntoarcerea la limbajul „delicateţurilor" sentimentale pentru a arunca un văl asupra prăbuşirii „statuii" în praf şi a nimicirii sale. In plus, însăşi Thérèse are senzaţia puternică de a vedea chiar în faţa ochilor ei un *dinamic tablou grotesc şi caricatural* din seria celor produse de detestabilul ei soţ, Auguste Biard. Marele academician, pair al Franţei, foloseşte limbajul insultător faţă copilaşii neastâmpăraţi

[27] *Ce meschin era soţul ei, grotescul, paiaţa de Auguste (ce nume predestinat!), în faţa nobilului suflet al marelui romantic!* (*op. cit.*, p. 133).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*cutre nemernice, mucoşilor*) şi, urcat în copac din furie răzbunătoare (reacţionând ca un copil) şi ca să-şi pedepsească „persecutorii", se rostogoleşte de la înălţime ca un sac de cartofi[28].

Capitolul acesta este înţesat de surprinderea delictelor de *conversaţii criminale* sau a amorului „iepuresc" (vorba lui T. Arghezi), punînd personajele în situaţii descalificante, credibilitatea lor morală fiind minată de contradicţia (ireconciliabilă) dintre gesticulaţia falsă şi conţinutul real al comportamentului lor.

Încântată de iubirea marelui om şi pair al Franţei, odată terminată perioada platonică, Thérèse se face luntre şi punte, încercând să provoace prilejuri pentru întâlnirile lor amoroase. Organizând o petrecere cu bal mascat în parcul din jurul locuinţei sale, Thérèse invită multă lume din protipendada nobiliară pentru a se

---

[28] Iată, citată integral, suculenta scenă a întâlnirii amoroase romantice şi idilice, transformată din registru înalt (romantic, sublim) în registrul jos, plat, al unui banal act copulator, totul prin intermediul grotescului:

Au întâlnit un cîmp plin de flori. S-au aşezat printre ele. Dregându-şi vocea care cîştigase şi pe Adèle şi pe Juliette, Victor Hugo a început să cînte natura. Thérèse era uimită şi încîntată de dragostea cu care ştie Victor Hugo să vorbească cu florile. Şi cu ce oroare se gîndea la ironia rece, inumană, şi la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita aşa de frumos:

O coteaux, o sillons, soufles, soupirs, haleines !.....

Cînd deodată o piatră zbură în capul poetului.

– Aïe! Strigă el. Şi întorcîndu-se, văzu o ceată de copii între şase şi nouă ani, cu praştii, după copaci, la zece metri; încă o piatră zbură în scăfîrlia poetului. Şi înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoşi, umflîndu-se, ridicînd capul şi mîngîindu-şi imaginara viitoare barbă hulogiană, recită, imitîndu-l pe poet:

– Pan! Pan!! Pan !!!

Victor Hugo, adînc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pom. Victor Hugo încearcă să se cațăre după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare şi alte fructe.

– Nu ştiţi cine sunt! – le strigă bietul poet. Eu sunt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingăşia voastră, iubiţi copii, şi aşa mă răsplătiţi, cutre nemernice ??

Dar copilaşii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Il întovărăşiră hohote de rîs şi «fructe».

Imposibil să-ţi menţii demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzînd această scenă avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard. Dar dinamic, de data aceasta. Thérèse preferă dinamismul.

Victor Hugo, puţin neplăcut atins de proiectile şi de situaţie surîse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Şi, într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zîmbetul lui iertător, suav şi suferind, de martir. Işi şterse hainele şi le îndreptă, o luă pe Thérèse de braţ. Thérèse îl sărută pe frunte.

– O nobilul meu erou, îi zise.

Dar copiii, nemiloşi, din pom, scot chicote şi strigă:

– Pup-o, pup-o, măi !

Victor Hugo se întoarce încă o dată spre ei, adunîndu-şi toată autoritatea:

– Nu vă e ruşine, mucoşilor!

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcînd haz d enecaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vînt, către Thérèse:

– Copilaşi naivi !

Dar îngeraşii îl împroşcară cu alte cuvinte, care nu se pot scrie aici şi care deşteptară naturale pofte poetului şi Thérèsei. Dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare... (op. cit., p. 134–135)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

destinde prin boschete, după tufişuri şi după copaci, la adăpost de ochii lumii şi sub ochii stelelor nopţii de primăvară. Este momentul în care încornoratul Auguste Biard, acru şi *trouble-fête*, încearcă să-şi surprindă nevasta în braţele lui Victor Hugo. Dar cotrobăirea lui nocturnă şi plină de gelozie prin propriul parc, după nevastă şi amant, îl face să descopere scene de un grotesc trivial, pornografic. Indreptăţit să se afle acolo, în parcul locuinţei sale, el pare să fie descoperitorul intimidat, jenat şi sfios al perechilor insolente, imorale şi impudice. Prima luare de contact cu neruşinarea invitaţilor soţiei lui este următoarea: *Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftînd şi transpirînd sub pudră, cu o gură strîmbată, cu fusta cu volane ridicată pînă la umeri, se zbătea sub îmbrăţişarea unui pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agăţaţi de o ramură) şi pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea o petală de trandafir*[29]. Ca o culme a pervertirii morale, el este admonestat fără ruşine de chiar cei cărora ar fi trebuit, de fapt, să le fie: *Pierrot-ul gras, roşu şi vesel, fără a se desface, îi hohoti în faţă şi-l îndemnă să se spînzure. Apoi, fără să mai aştepte invitaţia, continuă.* (p. 137). Ingreţoşat şi extrem de intimidat de marea neruşinare a acuplărilor, Auguste hotărâşte să-şi oprească cercetările şi să aştepte ca perechile vulgare să-şi termine „trebuşoara" şi să iasă singure din tufişuri şi ascunzişuri. Obscenitatea şi promiscuitatea acuplărilor din parcul lui Auguste Biard, îi degradează, îi coboară la nivel animalier, pe mai marii zilei (nobili, episcopi, abaţi, marchize, doamne de onoare de la curtea regală). Noblețe şi obscenitate, solemnitate şi pornografic, pudoare şi impudoare, iată contraste tipic groteşti. Mai bine zis, grotescul accentuează golul şi vidul din aşa-zisele valori şi valorizări pozitive (nobil, solemn, serios, sacru). A doua secvenţă mizează tocmai pe această alternanţă dintre atitudinea respectuoasă a soţului încornorat faţă de rangul amorezilor şi postura promiscuă în care sunt surprinşi[30]. Respectul faţă de convenţiile sociale, de fapt, respectul faţă de o fantoşă, o iluzie (rang social = valoare omenească), un mare gol în conţinut, îi antrenează într-un comic grotesc pe inşii prinşi în angrenajul diferenţelor sociale, în care, la un capăt al opoziţiilor, rangul social denotă nonvaloare şi imoralitate, iar capătul celălalt, lipsa rangului social marchează un plus, o valoare. Este memorabilă scena în care monseniorul, proaspăt desprins din acuplare, o binecuvântează pe gazdă cu o mână (respectiv pe

[29] *Op. cit.*, p. 136.

[30] Urâţenia comportamentului imoral şi palidele încercări ale soţului disperat de a salva convenţiile sociale produc un comic grotesc:

...Dar amorezii începură, cîte doi, să iasă din boschete. Ieşiră un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, monseigneur S...) şi o verişoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la curte. Cum nu mai aveau măşti, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gândi că este amfitrion şi că trebuie să-i întâmpine ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei şi, lung cum era, se înclină adânc în faţa perechii obosite şi cu veştmintele mototolite:

– Madame.... şi sărută mâna doamnei, umedă de iarbă şi murdară de pământ.

Doamna făcu prezentări:

– Monsieur Auguste Biard – monseigneur S. Monseigneur S., în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în faţă şi, ţinându-şi cu o mână pantalonii, cu dreapta binecuvântă pe Auguste Biard. Aplecându-se să primească binecuvântarea, Auguste zări pantalonii scurţi ai abatelui, desfăcuţi sub mâna care căuta să acopere dezastrul. (p. 137).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Auguste Biard), încercând din răsputeri să-şi ascundă ruşinea cu cealaltă. Binecuvântarea dată în acest fel, cu o mână acoperind organul insolent al împerecherii, este nu numai rizibilă, dubioasă, dar, mai ales, lipsită de orice valoare sacră. Binecuvântarea este devalorizată, demonetizată; sacrul este înjosit şi această înjosire (tragere în jos) este opera grotescului. Se află aici, în subtext, o critică a feţelor bisericeşti la fel de virulentă, nemiloasă şi de un coroziv sarcasm, precum este cea arghezianã din *Icoane de lemn*.

In fine, gelosul soţ dă peste perechea căutată: blonda şi infidela lui soţie deghizată în ducesă şi marele Victor Hugo, travestit în Napoleon I. Comedia acru-amară a căutării „patinează" pe frontiera, subţire ca un fir de păianjen, dintre tragedie şi grotesc. Privită din perspectiva seriosului, deci a tragediei şi a sublimului, dacă am avea în faţă o poveste romantică, gelozia soţului înşelat s-ar cuveni să se încheie printr-o tragedie îngrozitoare: uciderea infidelei sau a ticălosului seducător. Dar nu avem în faţă decât o comedie mic-burgheză, în care primează confortul burlescului şi, deci, neputinţa de a atinge tensiuni înalte. In loc ca sentimentul de gelozie să atingă un climax, un punct maxim, din care să se reverse în măreţia unei tragedii, el se dezumflă ridicol, ca un balon de săpun. Auguste Biard se lasă „măturat" de valul vorbelor cu care-l copleşeşte marele om, într-o situaţie în care oricine şi-ar fi pierdut aplombul şi n-ar fi putut nici măcar să bălmăjească un singur cuvinţel, darmite să ţină un lung, lung, discurs despre... opoziţii romantice şi creaţia artistică. Faţă de beneficiarul graţiilor nevestei, deja membru al Academiei Franceze şi proaspăt *pair* de Franţa, Auguste nu mai simte deocamdată răzbunare, ci doar o mare curiozitate. Chiar într-o aşa stânjenitoare situaţie, pe care vinovatul de încălcarea moravurilor n-o resimte, el dă drumul fluviului de vorbe goale, încercând să se agaţe ca un înecat de paiul unei trăncăneli bombastice fără nici o legătură cu realitatea şi prezenţa imorală în grădina pictorului. Auguste însuşi nu mai este mânat, deocamdată, de dorul de răzbunare, fiindcă află, plin de stupoare, că Victor Hugo şi-a tratat amanta nu cu săruturi şi îmbrăţişări, ci... cu vorbe şi discursuri. In loc să manifeste pasiunea, Victor Hugo ţine discursuri pasionale[31]. Făptura poetului romantic iese încă o dată micşorată, desfiinţată, de vreme ce pare să fie alcătuită din vorbe şi nu din carne şi oase. Opoziţia făptură de hârtie (îmbâcsită de pagini de literatură) şi făptură autentică (naturală) este din nou pusă pe tapet şi această antinomie, în loc să fie sfâşietoare (ca în tragedie), capătă aerul unei farse sau a unei bufonerii (ca în grotesc).

Oprindu-ne un pic asupra discursului lui Hugo ţinut în faţa gelosului Auguste Biard, este vizibil cum vorbirea începe cuminte, aşezat, ca un curs de estetică (despre grotesc!), apoi ni se comunică lucruri cunoscute (clişeizate) despre arta (literară), despre societate, despre cultură (religie, magie, pictură, lege etc) şi, de la un punct încolo, apar truismele, definiţiile goale (fără sens, absurde, care nu avansează deloc informaţia, face să pară un joc de-a bătutul apei în piuă) şi

[31] Luată la rost de soţ şi întrebată direct *Ce-aţi făcut împreună?*, Thérèse îi răspunde lui Auguste cu ochii în jos şi cu modestie: *Auguste, nu mă certa. A fost aşa frumos ce mi-a vorbit!* (p. 139).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

enumeraţii heterogene (despre care am mai vorbit) ce indică deja, sub forma unor conglomerate lexicale neunitare, degringolada limbajului. Vorbitorul pierde şirul, enumeraţia se umflă caricatural şi hiperbolizant, iar partea finală se subţiază într-un mare fâs retoric despre comuniunea omului cu divinul:

Domnule Biard, îţi întind mâna. Iubesc gluma. Iubesc şi caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Rîsul şi plânsul trebuie să-şi dea mâna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decît tragedia, în măsura în care, întotdeauna extremele se cuprind în acelaşi aliaj. Rîsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearean se echilibrează, la rîndu-i, în Hamlet. Iubesc în dumneata pictorul. Să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferenţă esenţială. Dumneata exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descântece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mişcări de trupe; valurile prin flux şi reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vîntul prin vînt. Toţi – artişti, muzicanţi, poeţi, revoluţionari, filosofi, savanţi, haiduci, miniştri, călugări, ofiţeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demimondene, samsari, librari, spanioli – ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii şi să comuniem cu divinul[32]. Ignorarea voită a diferenţelor dintre arte („să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferenţă esenţială") le desfiinţează identitatea şi, în final, le anulează. Este important să reţinem aceste procedee, primul – cel de pulverizare a identităţii (fie că e vorba de identitatea unui personaj sau de identitatea lucrurilor ori a domeniilor cunoaşterii) şi al doilea – cel al enumeraţei hiperbolice heterogene/ neunitare[33]. Eugen Ionescu le va fructifica cu enorm succes în piesele şi farsele sale absurde.

Nu putem încheia coborârea în mizeria intimităţii promiscue şi triviale, fără să ne referim şi la prinderea făptaşului (recte Victor Hugo) în flagrantul delict de *conversaţie criminală*. Însoţit de un comisar, dârzul Auguste are, în fine, satisfacţia amară de a-i suprinde pe cei doi amorezi: marele Hugo în izmene lungi şi albe, dând tururi oratorice şi declamatorii divanului, în mijocului căruia se afla blonda Thérèse, goală. Comportamentul lui Victor Hugo terfeleşte încă o dată toate valorile masculinităţii: demnitate, curaj, virilitate. Infricoşat de prezenţa autorităţii, el se vâră, în patru labe, sub pat (culme a ororii ridicolului!), în timp ce mediocra Thérèse sare din pat aşa cum se află şi îi înfruntă cu curaj pe cei doi: pe soţ şi pe însoţitorul lui, autoritatea poliţienească. Luat la întrebări de către soţul gelos asupra a ceea ce făceau împreună, marele pair pretinde că vroia să se consulte cu soţia acestuia în legătură cu scrierea romanului *Mizerabilii*, motivaţie cusută cu aţă albă. Bietul Biard este din nou victima prevalării rangului social asupra infracţiunii şi a

[32] Op. cit., p. 138.

[33] Sau *o intersectare de toposuri de origini diferite* într-o înşiruire hiperbolică, cum ar spune Mihail Bahtin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răului săvârşit. In loc să-l aresteze pe Victor Hugo, comisarul este impresionat de titulatura lui de pair al Franţei, academician şi de... mare poet. In loc dea curs arestării (după dorinţa lui Biard), şeful poliţiei începe să recite, luând o poziţie oratorică în faţa asistenţei, dar mai ales a augustei persoane a poetului romantic, din Lamartine, crezând că recită vreo poezie de-a lui Hugo. Situaţie de maxim penbil şi grotesc, când comisarul invocând inviolabilitatea pair-ului Franţei, o arestează doar pe, acum înlăcrimata, Thérèse – singura ce va ajunge la închisoare şi va plăti aventura. Iar, în tot acest timp, fără să încerce să o salveze, Victor Hugo, cu pantalonii şi jartierele puse şi cu demnitatea-i reconstituită de recuperarea celor două obiecte de îmbrăcăminte, declamă plin de patos romantic versuri din propria poezie pentru a o consola pe iubita lui înhăţată de şeful poliţiei: *O noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l'amour/ Si tu veux garder âme!/ Conserve en ton coeur, sans rien craindre/ Dusses- tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s'éteindre/ Et la fleur qui ne peur mourir*! Totul se încheie cu un scandal de mari proporţii, difuzat în presa vremii. Scandal din care doar rugăminţile Adelei (pentru a-l convinge pe Biard să renunţe la plângerea sa oficială la Camera *Pair*-ilor Franţei) şi intervenţia regelui Ludovic-Filip (suprins şi el în intimitate în izmene lungi, ceea ce-l determină pe marele poet, susţine cu o ironie zdrobitoare Eugen Ionescu, să devină regalist) faţă de aceeaşi Cameră a *pair*-ilor îl salvează. Deşi scandalul de moravuri este muşamalizat, iar poetul se menţine uşurel la suprafaţă ca uleiul, păstrându-şi poziţia politică şi socială, fără să fie afectat în substanţa lui omenească în vreun fel, fără tristeţe, fără regrete, fără compasiune, ceilalţi, din anturaj, suportă consecinţele. Tânăra Thérèse este obligată să cunoască rigorile închisorii şi, apoi, să se închidă într-o mănăstire, după divorţul de soţul gelos; Adèle îşi accentuează vocaţia sacrificiului în detrimentul propriei sale persoane; Auguste Biard îşi destramă căsnicia şi rămâne singur. Doar Victor Hugo rămâne la fel, nemodificat de aceste evenimente şi continuă să-şi trăiască viaţa tot în acelaşi mod confortabil, inconştient faţă de drame, ultra-protejat de blânda-i soţie, pentru că, „nu-i aşa?" ricanează biograful, geniul trebuie ţinut departe de ceea ce i-ar împiedica spiritul să creeze Marea Operă.

Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo este evident o antibiografie, lucru ce reiese flagrant din argumentarea noastră de până aici. La care mai putem adăuga, lipsa totală de simpatie a biografului pentru „eroul" şi geniul marii literaturi romantice franceze. Simpatia lui, atâta câtă este, se îndreaptă spre oamenii mărunţi şi mediocri din jurul lui Hugo (soţia, amantele, încornoratul soţ). Demnostraţia critică eugenionesciană merge dinspre demolarea omului, un om fără însuşiri notabile, fără moralitate, fără inteligenţă, fără simţire simpatetică faţă de semeni, o sumă a lipsurilor şi a golurilor, spre demolarea operei şi a criticilor laudativi, pe temeiul contradicţiei că dintr-un *nimic omenesc* nu poate ieşi o *operă mare*. Persoana publică, academicianul (vârf cultural), poetul creator de şcoală (vârf literar), *pair*-ul Franţei (vârf politic), este descalificată, depreciată, prin dezgolirea nemiloasă şi desprinderea straturilor personalităţii precum foile suprapuse

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ale unei cepe. Miezul omenesc se dovedeşte a fi lipsit complet de autenticitate. Intr-un cuvânt, sedimentele de solemnitate, măreţie, sublim, genialitate ascund opusul acestor valori, reduse în esenţa lor la inautentic şi gol. Aşadar, tragicul nu are cum să se lege de o fiinţă inautentică şi goală sub aspectul trăirilor, dar, în schimb, grotescul le deconspiră şi le exhibă, punându-le în ecuaţii contradictorii şi hibrid-contrastante. Tragicul înseamnă o trăire autentică a limitelor omenescului a unei fiinţe de excepţie[34], pe când grotescul înseamnă o rătăcire a fiinţei pe căile urâtului (etic şi estetic: imoralitate, monstruos, trivialitate, viciu) şi al râsului scrâşnit, amar. El împunge cu degetul spre existenţa vidului, a neantului şi a absurdului. Fiinţa devine o fantoşă, o marionetă, iar limbajul înalt semnificant din tragedie se mecanicizează, se învârte în gol, repetând un discurs ştiut şi răsştiut al „ideilor primite de-a gata". Grotescul reprezintă, în ultimă instanţă, o bolire a existenţei şi a fiinţei omului. Din viaţa lui Victor Hugo, care, cum demonstrează Eugen Ionescu, nu e o fiinţă excepţională sau genială, tragicul se retrage ruşinat şi speriat în faţa invaziei monstruoase şi bufoneşti a grotescului. Tragicul este prezent, însă, în viaţa oamenilor autentici, dar anonimi din perspectiva culturii, din jurul lui V. Hugo, care suferă, simt şi trăiesc. Omul de cultură, de hârtie, pare să fie învins de omul comun, mediocru. Literatura pierde încă o dată în faţa vieţii.

Abstract

The following pages contain a hermeneutical analysis of the grotesque into Eugen Ionescu's biographical study "*Tragic and grotesque life of Victor Hugo*". We have here two points of view of the grotesque: the first one has a theoretical significance and the second one refers to an inside presence in narrative scenes. Deconstruction of logical methods, as well as syllogism, is pointing to the grotesque non-values: risible, clownish, horrible.

Keywords: grotesque non-values, Eugen Ionescu, biographical study, logical methods, hermeneutical analysis

[34] A se vedea studiul lui Gabriel Liiceanu *Tragicul* (Humanitas, Bucureşti, 1993), unde tragicul este definit ca teratologie sau întâlnire a omului cu limitele (sale).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN CĂUTAREA UNUI REFUGIU: ONIRISMUL SAU DESPRE ÎNCEPUTURILE LITERARE ALE LUI VIRGIL TĂNASE

drd. Iulia Barna*

Pentru scriitorul Virgil Tănase, marile referințe intelectuale își au originea în *Les Faux-Monnayeurs* a lui Gide, roman ce va deschide calea inițierii tânărului prozator în tainele creației literare. Se hrănește din plin cu scrierile lui Thomas Mann, Jack London, Mark Twain, Turgheniev și citește poezie, fiind absorbit de universul liric bacovian. Excelează ca traducător, fuzionând cu poetica lui Jacques Prévert, și în același timp asimilându-l pe Barthes (*Despre Racine,* 1968), Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică,* 1970), Beckett (*Acte fără cuvinte,* 1971), Diaz-Plaja (*Garcia Lorca – monografie,* 1971) sau Balzac (*Istoriile hazlii,* 1997).

Dacă e să vorbim de primul succes literar, atunci cel mai bine ne-o poate spune scriitorul: „În anul doi am tradus și câteva poeme de Jacques Prévert. Publicam un soi de mare gazetă de perete. Mai multe traduceri, printre care și ale mele, fuseseră lipite acolo. A doua zi, traducerea mea după Barthes lipsea: cineva o furase. A fost primul meu succes literar"[1].

Adevărata aventură a scrierii se declanșează după o ideală comunicare cu literatura lui Dostoievski, Faulkner, Proust, Gogol, debutând în revista „Luceafărul" în 1969, cu povestirea *Însemnările celor ce merg spre somn.* Mai apoi, ies de sub lumina tiparului articolele: *Rața sălbatecă*, *Desenat într-o parte* („Luceafărul", 1970) și tot în același an, în „România literară" apare *Doamna cu licornul*, un poem în proză despre iubire, moarte, veșnicie: „Ai dreptate, ai prea adeseori dreptate, nu te iubesc: fug cu tine de *moartea* aceea pe care o întrezăream la capătul drumului drept pe care apucasem și voi rămâne cu tine numai atâta timp cât nu vom putea vedea nimic mai departe de noi lăsând să strălucească în desăvârșita ceață minunata trenă a *celor două sute de ani de dragoste* care curg prin noi spre marile ținuturi de ierburi"[2]).

Scrierea micilor povestiri, unde imaginarul locuiește în real și viața este curtată de moarte, ca într-un joc oniric unde spațiul și timpul par a fi infinite, iar mirajul se risipește doar atunci când este lovit de *Domnul Adevăr*, anunța zămislirea unui talent, a unui pictor care, alternând conștient condeiul cu pensula, creează un tablou

---

* Universitatea Dunărea de Jos, Galați

[1] Virgil Tănase, *România mea,* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 67. În capitolul *Om de teatru în România*, Virgil Tănase prezintă într-un interviu acordat ziariste franceze Blandine Tézé-Delafon, contextul în care a fost „invitat" să părăsească România în 1977.

[2] Virgil Tănase, *Însemnările celor ce merg spre somn*, „Luceafărul", XII, (395), Nr. 47, 22 noiembrie 1969, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu totul inedit şi plin de poeticitate: „Moartea care avea părul lăsat negru pe tâmple şi faţa prelungă şi la rândul ei frumoasă, şi iubea caii, iar în mână nu ţinea decât o trestie, şi era îmbrăcată într-un palton verde, şi era grăbită pentru că pleca la munte, da, a venit acolo pe verandă dinspre marea cu miros de regina – nopţii şi i-a atins, mai întâi pe ea, pe ţigancă, şi toţi au crezut că, de fapt, o să-i spună acum ţiganului: Hai, vino în munţii Semenicului...dar nu era adevărat ...imediat după ţigancă a murit şi el, sub atingerea aceleaşi mâini....”[3].

În *Doamna cu licornul,* Virgil Tănase apelează în mod autentic şi semnificativ la simbolul insulei. „Căci insula nu este acum nici locul refugiului din lumea zadarnică, nici locul sacral, compensator râvnit de fiinţa decăzută şi pieritoare, ci simbolizează doar starea pe loc... Chiar sintaxa acestei proze e concepută spre a împiedica, prin deplasarea atributului sau complementului din poziţia lor normală” [4]: „Ea îşi întinse mâinile şi le trecu în jurul gâtului meu şi din apele lacului, întunecate, a ieşit către oglinda pe care, îmbrăcată în brocarturi, după vechile ştiinţe, o ţinea în mână Doamna, licornul”. „Descoperim în *Doamna cu licornul*, o frază de tip proustian, lagunară, leneşă, insinuantă, dar spre deosebire de Proust, a cărui frază are rolul de a „substanţializa progresiunea ideii”,[5] la Virgil Tănase ea devine strunită, calculată, menită să asigure acea stare pe loc, concentrată în simbolul insulei: „Era târziu şi fireşte că nu mai avea cine să treacă încoace, cu barca, să ne întoarcă în sat, aşa încât rămăsesem acolo, singură printre mormintele de boieri osândiţi care desigur că, unii, trecuseră prin îndepărtate nopţi de dragoste în sângele Doamnei în haine înalte şi subţiri, negre şi albe, pierdută aici, în aceste întinderi de dinainte de a se fi născocit busola şi, cu patru catarge şi punţile ridicate mult deasupra mării, ...Doamna, cu gâtul şi umerii şi sânii răsunând de jocul podoabelor, singură pe insula aceea dintr-un ocean pe care, niciodată încă, nu-l străbătuse, spre a veni să o întoarcă dincolo de câmpul acela, pasărea magelan, iar în mâna ei cu degete prelungi, uşor întinsă înainte, ţinea oglinda ...de argint în care se privea, blând şi nedumerit, licornul”. [6]

În spatele cortinei stă şi va sta mereu omul şi artistul Virgil Tănase, care din când în când, se lasă cunoscut şi recunoscut prin arta sa, refugiindu-se mai apoi în universul său lipsit de constrângeri exterioare, aşteptând din nou clipa, în care el, romancierul, va fi absolut necesar. De altfel, după o lungă şi intensivă introspecţie, Virgil Tănase se autodefineşte ca fiind „un individ unic”, şi mai mult, analizând contextul în care trăieşte azi artistul, afirmă: „trebuie să se petreacă ceva în această creaţie pentru ca prezenţa mea să devină indispensabilă şi moartea mea, aberantă”[7].

O întoarcere în timp, ne profilează portretul unui tânăr aspirant la tainele literaturii, care prin măiestrie scriitoricească, reuşeşte între anii ’60–’70, să pătrundă

---

[3] Virgil Tănase, *Desenat într-o parte*, apărut în revista Luceafărul, Anul XIII, nr.18/1970, p. 5.

[4] I. Negoiţescu, *Despre proza lui Virgil Tănase,* „România literară”, (XXIII), Nr. 27, 5 iulie1990, p. 7.

[5] *Ibidem.*

[6] Virgil Tănase, *Doamna cu licornul*, „România literară”, III, Nr. 35, 27 august 1970, p.19.

[7] Virgil Tănase, *România mea*, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-un paradis literar puberal, maturizat pas cu pas de sălăşluitorii acestuia, prin slovele lor şlefuite armonios şi prin trăirile lor profunde. Şi în acest loc feeric, Virgil Tănase va locui până astăzi, păstrând cu loialitate prin scrierile sale, mireasma veritabilă a literaturii poetice.(subl. mea)

Este perioada când literatura română este invadată de un nou curent literar numit onirism. Refuzând dicteul automat, legea supremă ce domina textele suprarealiştilor, scriitorii care frecventau cenaclul Luceafărul locul magic al „spiritului rebel", prezidat în acel moment de Eugen Barbu, încercau să creeze o „literatură a spaţiului şi a timpului infinit, o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obişnuite"[8]. Astfel, deschid porţile noii grupări literare Dumitru Ţepeneag şi Leonid Dimov, scriitori care îşi vor preciza şi poziţia teoretică: „Noul curent literar e vizionar, nu descriptiv. Se dorea o evadare din realism prin apelul la vis, concepţie opusă suprarealismului"[9].

Mai apoi, vor pătrunde în interiorul corpului oniric: Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Iulian Neacşu şi al zecelea, şi cel din urmă, Virgil Tănase, despre care Dumitru Ţepeneag[10] ne relatează: „ era mai tânăr decât noi toţi! înalt, zvelt, cu o voce groasă, de bariton, care probabil că impresiona fetele şi femeile care se lăsau tentate de-o anumită analogie. Altfel, zgârcit la vorbă. Laconismul lui era impresionant, mai ales că la toţi ne plăcea să trăncănim"[11].

2.1. O tentativă de *conturare* a onirismului literar românesc

Despre onirismul estetic se spune că nu a fost un curent literar prefabricat, ci unul autentic şi legitim, dar ca orice curent natural admite diversitatea. „Analiza contextuală a prozei onirice, dar şi a teoriei formulate de onirici, evidenţiază o motivaţie cu predominanţă estetică, dar trebuie subliniat faptul că în subsidiar se situează şi criteriul politic. Onirismul dă naştere la o atitudine subversivă la adresa politicii culturale oficiale şi a direcţiei pseudoestetice a realismului socialist"[12].

Dumitru Ţepeneag, marele strateg şi promotor al curentului amintit mai sus, concepuse onirismul ca o dogmă alternativă la dogma comunistă. Onirismul va fi tolerat pentru ambiţiile pur estetice şi politic, evazioniste. Cred totuşi că, în literatură, teoria onirismului (propagată aluziv, fragmentar, esopic, în studii sau în articole sub diverse teme, în cronici literare, recenzii sau mese rotunde) a dus la fisurarea monopolului ideologic, care promova doctrina marxistă şi se fundamenta pe direcţiile realismului socialist, oferind astfel o mai mare libertate de exprimare

---

[8] Nicolae Oprea, *Nopţile de insomnie*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 23.

[9] Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric*, Editura Cartea Romanească, Bucureşti, 1997.

[10] Dumitru Ţepeneag îl prezintă pe Virgil Tănase în revista „Cahiers de L' Est" (nr. 4, 1975), ca membru al grupului oniric din România.

[11] Dumitru Ţepeneag, *Portret de tânăr scriitor în peisaj marin*, „Caiete Critice", Nr. 1(207), 2005, p. 21.

[12] Laura Pavel, *Onirismul – între istoria literară şi istoria politică*, „Vatra", Nr. 10–11/2007.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

artistică. În altă ordine de idei, în literatura română, intervențiile mișcării intitulate „grupul oniric" aveau în primul rând un sens ofensiv, de afirmare și de delimitare față de suprarealism și romantism, dar și un alt sens, de preîntâmpinare a unor etichetări.

Porniți din suprarealism, oniriștii și-au însușit ca piatră de temelie a crezului literar, afirmația lui Breton conform căreia, textul „nu copiază o realitate precedentă", ci „se formează în momentul scrierii, se produce prin și din el însuși". Pe de altă parte, tot în concepția lor, în scriitură, dicteul automat e inoperant. „Scriitura automată" nu duce la nimic, sau la foarte puțin. Oniricii înțeleg să practice o literatură opusă dicteului automat, opusă hazardului: *„onirismul e o poezie-dicteu al ideii"* (Daniel Turcea). În concepția adepților curentului oniric, „cuvintele" dacă sunt lăsate în libertate nu produc mare lucru. „Cuvintelor nu le prea place libertatea". Calificând „automatismul pur" drept „eroare", idee falsă, „metodă rizibilă și sortită eșecului", Țepeneag găsește că prin gândirea poeziei doar la „nivelul cuvântului", cu eludarea structurilor și prin considerarea visului doar sursă a imaginilor poetice, produsul suprarealist devine un simplu depozit de imagini, „o sală de expoziție unde pânzele stau claie peste grămadă". În total dezacord cu o asemenea înțelegere a creației, teoreticianul Țepeneag accentuează repetat faptul că, oniriștii nu reproduc, ci produc visele. Doar astfel se poate obține „suprarealitate". Suprarealitatea are nevoie nu numai de „materie primă", pe care i-o poate procura scriitura automată, ci și de „formă", de „model". Spre a i le oferi, se impune recurgerea la vis: „nu la visul-de-depozit, ci *la visul-model legislativ*". Pentru scriitorii onirici, visul e un criteriu, un model structural, o regie literară: „Textul literar e pentru noi un discurs care se naște supunându-se unor operații analoage acelora din vis".[13] Realizând prin structura inedită a imaginilor, o „sinteză care are modelul in vis", oniristul produce „un obiect autonom", în care se materializează principiul *simultaneității*. (subl.mea) Țepeneag acorda structurării o atât de hotărâtoare însemnătate încât numește orientarea al cărei doctrinar a devenit: „onirism structural".[14]

Romantismul a recurs la vis pentru virtutea lui de a procura o revelație metafizică. Scriitorul romantic nu reproducea în operele sale vise pe care le trăia, ci construia prin fantezia sa creatoare un univers oniric. „Pentru el visul reprezintă o poezie involuntară, iar voința deliberată a creatorului (mai mult ori mai puțin un experimentator lucid) e cea care plăsmuiește marile vise literar-poetice".[15]

Odată ce scriu, oniricii nu „visează" (deci nu descriu vise nocturne reale sau reminiscențe întâmplătoare ale acestora etc.), ci în mod lucid, fabrică vise. Onirismul estetic se așează sub semnul *lucidității*, înțelege să utilizeze conștient *o tehnică*, valorizează *artificiul (în sensul „bun" al cuvântului, desigur).*[16] Primatul

[13] Cornel Ungureanu, *La vest de eden*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995, p. 211.

[14] Leonid Dimov, Dumitru Tepeneag, *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice*, Curtea Veche, Bucuresti, 2007, p. 423.

[15] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 53.

[16] Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, Editura Albatros, București, 1998, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucidității e (re)afirmat de corifeii curentului: în dezbaterea găzduită de revista „Amfiteatru" (Nr.1,1968). Țepeneag susținea că „onirismul estetic presupune permanența lucidității care să controleze starea." Iar Dimov, se pronunța în același sens: „Poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atât mai lucidă cu cât se apropie mai mult de vis"[17].

Trebuie specificat însă, că în literatura onirică, totul e văzut cu sentimentul **ubicuității** preluat tot din vis. "Onirismul estetic" sau "onirismul structuralist" voia sa fie o mișcare literară care își ia ca model mecanismele visului pentru a crea o realitate analoagă visului, o literatură a spațiului și a timpului infinit, dar care se bucură de omniprezența creatorului ei. Onirismul estetic construiește texte care se constituie ca o sinteză de imagini, care au modelul în vis. Ca și visul, textul devine un obiect autonom, un spațiu unde imaginile sunt în general percepute în succesiunea lor și sunt organizate.

Scriitori onirici, în adevăratul sens al cuvântului, văd mult mai adânc în real, nu se limitează la forma exterioară a lucrurilor și mai mult, pot transforma orice cuvânt în culoare, „scriind" așadar tablouri.

În concluzie, pentru Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov, onirismul este o stare de spirit juvenilă și provocatoare, un act de insubordonare printr-o voită *impertinență intelectuală,* într-o vreme în care ideologii sunt la putere și "metoda unică de creație" (realismul socialist), nu mai ispitește decât pe cei care vor să profite politic și material de ea. Dincolo de aceasta, merită subliniat un aspect: onirismul estetic este o mișcare literară originală și de actualitate.

2.2. De la teorie la debut...

Pornind de la teoriile despre onirism enunțate mai sus, tânărul prozator de atunci, Virgil Tănase, se simte atașat de pornirile lăuntrice ale oniricilor și din adâncurile trăirii sale, erupe ca *un vulcan, magma incandescentă a creației* (subl. mea) Astfel, prima revărsare literară, primul roman care va rămâne totuși la stadiul de manuscris, este *Récit de voyage*. Scris la 22 de ani, *Récit de voyage* rămâne în amintirea autorului o imagine confuză: „amoruri sfâșietoare, o lume apocaliptică în care mișună monștri ridicoli, ideea unei călătorii spre Eleusis unde bântuie Procust". Inițial, textul a fost propus spre publicare la editura *Edition de Minuit*, dar fără succes. Mai târziu însă, în anul 1976, va reuși prin prestigioasa editură pariziană Flammarion, să-și facă cunoscut al doilea roman al său, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin (Portret de om cosind în peisaj marin*[18]*),* roman scris în română și apoi tradus în franceză, în care descoperim povestea unui mit: întoarcerea lui Agamemnon, întoarcerea războinicului; un monolog, un film oniric

[17] *Ibidem* , p. 38.

[18] Traducere în română de Patrice Bollon, vezi articolul *Un latin balcanic,* „Caiete critice", Nr. 1 (207), 2005, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alb-negru, o literatură construită cu rigla şi compasul. „L' hiver. Un homme descend d' un train, sort d' une gare. Il revient de la guerre et se rend sa femme par les rues enneigées"[19].

În viziunea oniristului Tănase, „un prozator deosebit de talentat" (Dumitru Ţepeneag)[20], construcţia onirică se defineşte astfel: „obţinerea unor sensuri noi, prin aranjarea după o logică proprie, a unor bucăţi de real; în vise, persoanele concrete, perfect identificabile, se întâlnesc în situaţii cunoscute, deşi ele n-au trecut niciodată prin acele locuri"[21]. În scriere, visul devine pentru creator „un termen de referinţă, un model legiuitor, cultivând ambiguitatea, însă conştient şi riguros calculată".

Ca şi ceilalţi prozatori onirici, Tănase încearcă să creeze cu ajutorul visului „o lume paralelă, ...analoagă lumii obişnuite". [22] El mărturiseşte că gruparea onirică promova o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă scriitorul îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Rememorându-şi scrierile şi articolele publicate, Virgil Tănase declară în interviurile acordate diverselor publicaţii de gen, că literatura onirică nu trebuie privită din perspectiva delirului, nici a somnului, ci a deplinei luciditâţi: „faptele din vis sunt prin definiţie simbolice, sugestive; imaginile din vis sunt semnul unui lucru, în timp ce evenimentele din viaţa curentă, chiar dacă pot deveni semnificative, există în primul rând, prin natura lor şi prin ele însele. Deci, faptele din vis sunt datorate unei anumite transparenţe, iar cele ale vieţii au o anumită opacitate. Gata făcute, toate naraţiunile literare nu au precizie pentru vocaţia transparenţei? Nu este mai exact un efort de sugestie, de revelare, de proiecţie către un sens inedit? De acolo, toată literatura seamănă cu visul, deşi literatura realistă se forţează să nege, vrând pară că e dotată cu aceleaşi umbre ca şi viaţa reală. Dar literatura onirică afişează cu ostentaţie transparenţa sa"[23].

Virgil Tănase percepe tentativa grupului oniric ca pe o dublă ambiţie, ce implică: crearea unei mişcări literare moderne cu totul opusă realismului – socialist şi, în acelaşi timp, refuzul oricărui compromis politic. Mai mult, în onirism îşi puteau găsi adăpost orice simboluri, orice sensuri încifrate, inclusiv aluzii şi incitaţii antitotalitare, iar posibilele implicaţii politice ale onirismului, nu veneau decât să deranjeze regimul. Prin limbajul literar uzitat, proza lui Tănase ne dezvăluie cel mai bine, universul literaturii onirice. Pătrunzând în spaţiul literar făurit cu eleganţă scriitoricească de Virgil Tănase, observăm că autorul nu mai reprezintă un intermediar între lume şi text, ci textul caută analogiile între două lumi. La fel se întâmplă şi la ceilalţi scriitori onirici. *Mai mult, Leonid Dimov*

[19] Virgil Tănase, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, Ed. Flammarion, Paris, 1976.

[20] Vezi articolul despre Virgil Tănase, publicat de Nicolae Oprea, în *Dicţionarul Scriitorilor Români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2002, pp. 508–510.

[21] Virgil Tănase, *România mea*, p. 56.

[22] Leonid Dimov, Dumitru Tepeneag, *op. cit.*, p. 76.

[23] Jean Louis Ezine, *Un ecrivan roumain baillonné parle*, articol apărut în „Les nouvelles littéraires", 21 octombrie-28 octombrie 1976, Anul 54, nr. 2555, pp. 4–5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

considera că poezia onirică este o poezie realistă. El vede oniricul nu ca un mod de a fugi din realitate, ci unul de a o invada, de a o pătrunde (subl. mea).

Poate tocmai modul comun de a percepe realitatea (*halucinant, fâşiile verosimilului fiind mereu întrerupte de haltele onirice*[24]), a determinat afilierea lui Virgil Tănase la gruparea onirismului estetic.

Revenind la activitatea literară a romancierului Virgil Tănase, constatăm că aceasta se va intensifica în Franţa, ţara sa de adopţie, unde va colabora cu renumite edituri pariziene cum ar fi : Flammarion, aici publică romanele *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille* (1980), o parabolă onirică, *L'amour, l'amour*, un roman sentimental(1982) şi *C'est mon affaire, sotie* (1983), o aventură reală, o poveste orientală, un scenariu de operă, o pastişă după călătoria lui Gulliver; Hachette, unde publică textul *Cete mort qui va et vient et revient (1984),* un policier pe care îl subintitulează Roman gendarme ; Gallimard, în 1987, când editează textele *Le bal sur la goélette du pirate aveugle şi Le bal autour du diamant magique,* romane de aventuri, tentante şi pline de umor ; la Ramsay, văd lumina tiparului romanele: *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*(1990), un pamflet violent împotriva editurilor franceze şi în 1991, *Ils refleurissent, les pommiers sauvages,* o explozie reflexivă, cu personaje metamorfozate în creaturi onirice.

Libertatea absolută de a publica în România, de a se juca cu regulile literare, de a lăsa să răzbată negânditul, inimaginabilul, o obţine după 1990, odată cu înlăturarea regimului comunist, când, vor fi tipărite în limba română, cărţile: *Apocalipsa unui adolescent de familie*, roman croit după modelul literar balzacian, editat pentru prima dată în limba franceză la Paris, *Evenţia Mihăescu*, 1994, o carte explicată printr-un subtitlu: *Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut,* o parodie realizată în stil oniric, un romanţ şi mai târziu, în 2003, romanul *Zoia,* o cronică a unei epoci, România postbelică, apărută mai apoi în 2009 şi în variantă franceză.

Deloc de neglijat este şi apariţia celor două „biografii de suflet"[25]: *Tchekhov* (2008, Gallimard) şi *Camus* (2010, Gallimard). Prima, cartea despre Cehov, este scrisă de romancierul Virgil Tănase, fără implicaţia analistului literar sau în cazul nostru a regizorului, aşa cum suntem de altfel obişnuiţi. Nu despre o exegeză a operei este vorba, ci de un studiu asupra omului. Nu discutăm despre o monografie de tip tradiţional, întrucât incursiunea în studiul biografic ne dezvăluie o lume specifică romanului, a cărui protagonist trece printr-o serie de experienţe marcante atât în plan literar, cât şi în cel uman, este de fapt o *anamneză* a vieţii cehoviene sub toate aspectele sale. (subl. mea) „Este chiar romanul lui Cehov. E un fel de renunţare la sine pentru că Virgil Tănase nu îşi propune să descopere dramaturgul genial întors pe toate feţele şi stors ca o lămâie în comentarii critice şi în sute de

[24] *Dicţionarul General al Literaturii Române. Vol. VI (S-T)*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 637.

[25] Dan Burcea, *Albert Camus în lumina criticii contemporane*, „Observatorul Cultural", Nr. 518 (2010).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versiuni scenice, ci să reveleze omul pe laturile multiple ale umanității, inclusiv sexul şi băutura"[26]. Pentru că modelul Cehov îl „marchează" profund pe omul şi dramaturgul Virgil Tănase, mi-am permis ca într-un capitol ulterior să fac o scurtă incursiune în studiul monografic editat de Gallimard.

Biografia lui Camus, nu este o analiză detaliată a activității literare, ci mai curând o radiografie a unei vieții, o istorie a unui artist convins că „omul este artizanul destinului său", că „ceea ce face din el un om este tocmai capacitatea lui de a da un sens lumii". Lecturând Caietele lui Camus, Virgil Tănase rescrie destinul unui scriitor plurivalent, (romancier, nuvelist, dramaturg, eseist), însumând cu acuitate evenimentele particulare din viața omului şi filozofului veşnic „revoltat" de condiția umană, (revolta fiind singurul mod prin care mai poți depăşi absurdul) şi momentele esențiale care au dus la naşterea operelor deja consacrate. Camus va încerca să se detaşeze de „gravitația copilăriei, de constrângerile unei vieți în care gesturile erau întotdeauna răspunsuri la injoncțiunile altora, în care libertatea lui se epuiza reacționând [...]"[27].

Scriind monografia lui Albert Camus, Virgil Tănase simte o oarecare afinitate, întrucât ambii scriitori au reuşit să reconcilieze starea de militantism şi suferința omului de litere, prin teatru.

Résumé

Cet article est une présentation de la vie et l'œuvre de l'écrivain Virgil Tănase, écrivain roumain d'expression française, et de ses relations avec l'onirisme littéraire roumain dont les plus importants théoriciens sont Dumitru Ţepeneag et Leonid Dimov. L'onirisme refuse la dictée automate des surréalistes et essaie de créer une littérature de l'espace et du temps infinis, d'un monde parallèle et pas homologue à la réalité courante. Après un parcours dans la prose de l'écrivain, l'auteur s'arrête sur les deux « biographies d'âme », l'une sur *Tchekhov* (2008, Gallimard) et l'autre sur *Camus* (2010, Gallimard).

Mots-clé: Virgil Tănase, l'onirisme, écrivain roumain d'expression française, Dumitru Ţepeneag, Leonid Dimov, Tchekhov.

[26] Mircea Ghițulescu, *O carte despre Cehov sau renunțarea la sine*, „Ramuri", Nr. 8, 2008.
[27] Vezi Virgil Tanase, *Camus*, Ed. Gallimard «Folio Biographies», 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CARAGIALE, MATEIU

dr. Laurenţiu Hanganu*

I. (12.III.1885, Bucureşti – 17.I.1936, Bucureşti), prozator şi poet. Întâiul fiu al lui Ion Luca Caragiale şi al Mariei Constantinescu, funcţionară la Regia Monopolurilor, Mateiu a fost prezentat autorităţilor spre înregistrare, conform actului de naştere, de „Ioan L. Caragiali", care nu şi-a asumat însă şi paternitatea oficială a nou-născutului. Copilul va avea parte de protecţia reunită a celor doi părinţi numai pentru scurtă vreme – anii în care dramaturgul, încă departe de celebritatea şi recunoaşterea naţională de mai târziu, a locuit împreună cu mama într-o locuinţă închiriată din suburbia bucureşteană Sf. Vasile, pe Strada Frumoasă nr. 14. Odată cu numirea sa în funcţia de director general al teatrelor (iulie 1888) – urmând succesului înregistrat de reprezentaţiile succesive ale piesei *O scrisoare pierdută* –, Caragiale-tatăl începe să frecventeze o lume care îi fusese până de curând inaccesibilă, astfel încât, în anul următor (1889), abandonează relaţia semimaritală cu Maria Constantinescu şi o ia în căsătorie pe Alexandrina Burelly, fiica unui cunoscut arhitect de origine italiană. În noua familie, alături de copiii legitimi, va fi adus şi educat şi Mateiu, a cărui situaţie echivocă – acceptat formal, însă tratat, se pare, cu severitate de tată şi, în orice caz, nu cu prea multă afecţiune de fraţii vitregi – va fi determinat sedimentarea unei încărcături psihologice care îl va marca pe viitorul scriitor, preocupat întreaga viaţă în a-şi (re)constitui, fantasmatic, un arbore genealogic care să-i confere o ascendenţă ilustră, demnă de imaginea de sine a adolescentului care, la paisprezece ani, umplea caietul de fizică cu steme heraldice şi învăţa pe de rost pagini întregi din Almanahul Gotha. În 1892 este înscris la Şcola de Băieţi nr. 6 „Petrache Poenaru" din Bucureşti, unde are rezultate şcolare remarcabile, după care urmează, începând din 1896, Liceul „Sfântu Gheorghe", condus de Anghel Demetriescu, care, renumit în epocă pentru calităţile de pedagog, îi insuflă dragostea pentru istorie. În ceea ce priveşte lecturile literare ale adolescentului, acestea cuprind autori precum Alexandre Dumas (*Les Trois mousquetaires*), William Thackeray (*The Luck of Barry Lindon*), Balzac (*Père Goriot*) şi Félicien Champsaur (*L'Arriviste*) – ultimul, romanul dorinţei de înavuţire împinsă până la crimă, ale cărui îndepărtate ecouri se vor regăsi, în *Craii de Curtea-Veche*, în „spovedaniile" lui Paşadia şi Pantazi. Vor urma Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Jean Lorrain, precum şi, mai ales, Edgar Allan Poe şi Charles Baudelaire, autorii cu impactul cel mai profund asupra viziunii sale estetice. În noiembrie 1904 I.L. Caragiale se mută provizoriu la Berlin

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(înainte de a se autoexila acolo, definitiv, în 1905), determinându-l pe fiul cel mare, sosit și el împreună cu ceilalți membri ai familei, să înceapă studii de drept. Lipsit de apetență pentru profesia juridică, **C.** cutreieră neobosit muzeele și parcurile berlineze, subjugat de vraja pânzelor vechi și de solemnitatea coroanelor arborilor seculari – având însă, în același timp, simțul observației deschis către spectacolul policrom și opulent oferit de strălucirea orașului occidental al începutului de veac, în care goana călăreților și a echipajelor de lux „zburând repede seara la înfloritele lor desfătări" urma să fie eternizată estetic, împreună cu farmecul fântânilor din piețele publice și al teraselor „idilic cotropite de trandafiri", în nuvela *Remember*. În primăvara lui 1905, vădit nemulțumit de atitudinea disobedientă a fiului, I.L. Caragiale îl trimite înapoi în țară, la București, unde îl dă în grija surorii sale Lenci și îi trimite lunar o mică sumă de bani, în speranța că Mateiu „va purcede cu bărbăție pe calea muncii" – așa cum relatează situația naratorul-personaj din *Craii de Curtea-Veche* – și își va încheia studiile universitare. Respins la examenul de admitere la Școala de Ofițeri de Cavalerie, **C.** se înscrie la Facultatea de Drept a Universității bucureștene, unde se pregătește să susțină câteva examene, dar pe care, în cele din urmă, o abandonează. Sunt anii schimbului de scrisori cu prietenul său Nicolae A. Boicescu (aflat atunci la studii la Paris), când, supus unei existențe pline de privațiuni – adesea obligat să rămână închis în casă zile în șir în așteptarea insuficientei „rente" paterne –, adoptă, în rarele sale apariții nocturne la Capșa, morga unui aristocrat plictisit, trăind „în disprețul moralei șnapanilor", după cum îi scrie, în mai 1908, lui Boicescu. Convins că numai o partidă matrimonială avantajoasă îi poate deschide calea adevăratei existențe („În definitiv de ce să-ți abimezi tinerețea într-o semi-mizerie [...] și să nu ai și tu apartament, auto, să poți să te deplasezi, să-ți plătești orice lux de echipament, de sport sau de voiaj, să ai un cal cu care să piaffezi la Bois, o blană de milord, inele somptuoase, butoni de mexican sau brazilian, o écurie chiar. Nu sunt atâția care operează așa și fac din viață un vis voluptos? Și când ai așa ceva, poți să jouissezi, à la dérobée cu toate gonzessele fine care-ți fac cu ochiul. Adevărata filosofie e asta, banul"), viitorul scriitor este într-o permanentă căutare a „pontului", a „filonului" care să-i schimbe radical statutul material și să-i asigure locul care, era încredințat, i se cuvine de drept în elita socială. Sub imperiul impulsivității juvenile (dublată însă de o secretă înclinație gerontofilă), tânărul adept al principiilor lordului Brummel – „îmbrăcat bine, mănuși gris-clair, ghetele cu capace și o cravată mauve, vieux-rose ca un lampion" – se prezintă cu aplomb unei „gonzesse bătrâne", „în speranța că are să iasă ceva": „După o așteptare de un sfert de oră în mijlocul curței, după ce inspectasem totul, geamurile de la subsol deschise, ușa de la casă dată de perete, am auzit o violentă bubuitură într-un geam după o perdea, și o mână făcându-mi semn să intru. M-am suit, și a început o întrebare: cine e? ca la un castel corsican. Iar eu mi-am declinat numele și am intrat ca o bombă. A fost o conversație à la jambirboc numai franțuzește, în sfârșit, ce să-ți spun, am zăpăcit-o. Salonul era ceva bizar, un tablou antic inestimabil, o pendulă cu un turc, un cățel lățos empaillé cu niște ochi fascinatori și unul nelățos viu, care era să-mi mănânce melonul. Eu însă n-am înțeles

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nimic, ştiam că e putred de bogată, dar ea mi-a spus că e săracă, că au ruinat-o nişte procese, că vinde o pădure şi cele ce mi-a spus acum nu prea concordau cu cele de astă primăvară. Cu toate că e foarte sperioasă şi fricoasă m-a primit singură fiind şi m-a rugat să mai viu. Eu am submerjat-o sub un déluge de galanteries fines. La plecare mi-a spus brusc că viu pentru bani? Eu nu m-am deconcertat, şi ea a râs". Din aceeaşi epocă datează şi deteriorarea iremediabilă a relaţiilor dintre fiu şi tată, în urma unei situaţii în care I.L. Caragiale ar fi reuşit, se pare, să schimbe testamentul surorii sale – prin care lui Mateiu i-ar fi revenit o sumă considerabilă de bani, asigurându-i astfel o existenţă lipsită de griji – în propriul beneficiu. În ordine istoric-literară, este perioada în care scriitorul redactează poemele din ciclul *Pajere*, din care treisprezece vor fi publicate, cu sprijinul tatălui – impresionat şi venit special în ţară în iarna lui 1911 pentru a-l prezenta, la Iaşi, membrilor redacţiei „Viaţa românească" –, în aprilie 1912. După moartea dramaturgului, survenită în vara aceluiaşi an, obţine numirea (în octombrie) în poziţia de şef de cabinet al ministrului Lucrărilor Publice, funcţie pe care o va deţine până în ianuarie 1914. Intrarea României în război (1916) – consemnată în *Jurnal* prin nota „Fin de l'Ancien régime" – înseamnă şi începutul celor mai dificili ani ai vieţii lui **C.**, rămas în Bucureştiul ocupat de trupele germane şi presat continuu să se mute din loc în loc din pricina neajunsurilor materiale. Pe de altă parte, sunt anii în care redactează, parţial sau integral, principalele sale opere literare – dintre care nuvela *Remember* va apărea, într-o primă formă, în august 1921 în „Viaţa românească". Între 1919 şi 1921 este şef al Biroului Presei din cadrul Ministerului de Interne, pentru ca, începând din 1923, viaţa să i se schimbe în sfârşit în bine odată cu mariajul cu mult mai vârstnica Marica Sion, fiica scriitorului Gheorghe Sion, a cărei mică moşie de la Fundulea (judeţul Ilfov) va fi administrată de **C.** cu meticulozitate şi pasiune, de la ţinutul registrului de cheltuieli şi desenarea, în tuş, a uneltelor agricole, până la ridicarea unui stindard anume conceput, anunţând prezenţa şi statutul noului „senior", deasupra conacului. Încercările făcute ulterior de a mai ocupa demnităţi publice – incluzând aici o călătorie în Italia, cu scopul de a-l convinge pe Nicolae Titulescu să-i asigure un post în Ministerul de Externe – vor rămâne fără rezultat. Ferit însă de apăsarea grijilor financiare, scriitorul are răgazul necesar pentru a-şi definitiva romanul *Craii de Curtea-Veche*, precum şi de a concepe alte două romane, rămase neterminate: *Sub pecetea tainei* şi *Soborul ţaţelor*. După apariţia, în 1929, a *Crailor de Curtea-Veche*, care îi vor aduce o binemeritată celebritate, mai cu seamă în rândul scriitorilor tineri, va duce o viaţă relativ retrasă, presărată de prezenţe sporadice la serate muzicale sau reuniuni mondene. Rarele sale apariţii în peisajul Bucureştiului interbelic, în ţinute rigide şi demodate, în acord cu expresia imobilă a feţei, intrigau şi stârneau imaginaţia, cea mai bună mărturie în acest sens fiind portretul pe care G. Călinescu i-l va face în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Scriere „singulară" (Matei Călinescu) şi „izolată" (Mihai Zamfir) a literaturii noastre, producţie cu „caracter hibrid" (Ovidiu Cotruş) şi „imposibil de subsumat unui gen anume" (Alexandru George), naraţiune cu o „savoare ciudată" (G. Călinescu)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aparținând „celui mai bizar scriitor român" (Vladimir Streinu), *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea" insondabilă și fascinatorie care, semn al irumpției contranormative a originalității creatoare, se constituie în garanția statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare. „Cântecul de sirene" (I. Negoițescu) al textului, salutat cu fervoare de Ion Barbu, Emanoil Bucuța, Ion Pillat sau Petru Comarnescu, îl surprinde pe G. Călinescu în plină activitate de edificare a *Istoriei literaturii române* în jurul figurii tutelare a lui Eminescu și a estetismului junimist, „constrângându-l" să conteste meritele esențiale ale operei și determinându-l, în logica aceleiași reacții, să transfere sentimentul de stranietate și contrarietate generat de lectură, netăgăduit altminteri, asupra personalității empirice a autorului într-un act de proiecție psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa Piața Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parțială și finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârșește prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale tocmai în „grupa suprarealiștilor". Pe de altă parte, validitatea radiografiei critice călinesciene se regăsește în plasticitatea formulărilor memorabile (operă a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiții", care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugeră"), al căror caracter paradoxal nu este altceva decât recunoașterea intuitivă a echivalenței – definitorie pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe și Baudelaire – dintre „ciudățenia" scrierii și „aerul ei de puternică originalitate". În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale" –, amprenta noii canonicități își propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxonomică, „stupefiind" rațiunea clasificatoare și închizând-o, insidios și perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de a cuprinde și fixa scrierea mateină în interiorul granițelor normative consacrate – demers teoretic care sfârșește, de cele mai multe ori, în zona indeterminării și aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puțin roman istoric" – Perpessicius; „Format din patru capitole – mai just patru lungi poeme" – Pompiliu Constantinescu; „Romanul (e un fel de a zice roman)" – Nicolae Manolescu), atunci când nu se abandonează de-a dreptul „logicii" negative a gândirii apofatice („Cartea d-lui Mateiu Caragiale nu e un roman" – Al. A. Philippide; „*Craii*... nu este un roman în adevăratul înțeles al cuvântului" – Edgar Papu; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelora ale stilului narativ" – Alexandru George). De unde mulțimea neclarităților și a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina" operei mateine în discursul interpretativ și tulbură balanța judecății estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, neînțelegerilor și opacităților idiosincratice –, când în celălalt – al inflației hermeneutice și al supralicitării conștiinței critice auctoriale, până într-atât încât romanul *Craii de Curtea-Veche* ajunge să fie socotit, alături de scrieri precum *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „momentul dezagregării prozei narative de tip clasic" și al „impunerii unui nou tip de proză" (Alexandru George), ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă. Pentru a pune între parantezele istoriei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literare o dezbatere prolixă şi, în ultimă instanţă, infructuoasă, este suficient a aminti aprecierile din 1800 ale lui Friedrich Schlegel, care, în *Epistola despre roman*, atrăgea atenţia asupra faptului că „un roman este o carte romantică", înţelegând prin „romantic" „nu numai un gen, ci un element al poeziei, care poate predomina în măsură mai mare sau mai mică, dar care nu poate lipsi niciodată cu desăvârşire". Ca urmare, subliniază gânditorul german, „nici nu-mi pot imagina un roman decât alcătuit dintr-un amalgam de substanţă epică, lirică, dramatică", afirmându-şi astfel dezacordul cu încercările unora dintre contemporanii săi de a subordona în totalitate romanul imperativelor genului epic.

Că opera lui **C.** are un substrat în esenţă romantic, lucrul se observă fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurenţa de teme şi motive definitorii, precum melancolia, „patima nopţii" (Ovidiu Cotruş), revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compoziţional şi stilistic, coroborat cu simetria savantă şi periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii şi reintegrării, *psihanalitică* – în flagranţa dihotomiilor psihologice, consistenţa fantas(ma)tică a personajelor şi narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narative, ambivalenţa simbolică a imaginilor şi anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualităţii ex-centrice. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădeşte în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase şi triste", asemenea valsului domol al lui Pantazi – mărcile atitudinii şi expresivităţii veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînţelese doruri, în vreme ce-aţipind / Fiinţa mea de astăzi, în locu-i răsar alte / Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte / Zguduitoare patimi cu foc mărturisind. // [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegeşte / Şi nesfârşit de tristă, se pierde, se topeşte / Într-un noian albastru de mistice visări..." Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorităţi eminesciene al lui **C.** proiectează asupra „tâmplei de icoane" din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 şi 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliştea tristă a ruinelor (*Curţile Vechi*) şi fantasticul vedeniei şi nălucirii (*Clio*, *Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă, în reflexia imobilă a aceleiaşi partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugăriţa*, *Aspra*), cruzimea trufaşă a războinicului (*Lauda cuceritorului*, *Portretul războinicului*) şi elanurile îngheţate în emailuri ale stemelor şi blazoanelor (*La Argeş*, *Clio*), la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sihastrul şi umbra*) îşi află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina şi gravitatea compoziţională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierile de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare ajung să dobândească (aşa cum a observat Ovidiu Cotruş) un caracter exterior şi deconcertant, antrenând gândirea pe drumuri închise şi disimulând adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor şi accentelor moderniste: este vorba, în esenţă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar şi amoral – şi, mai ales, de turnura decadentă a sensibilităţii romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline, / Zac curţi pustii... Acolo tăcerea stăpâneşte / Şi-n verde mantă muşchiul cuprinde şi-nveleşte / Surpata zidărie şi frântele tulpine" (*Curţile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat şi citat al lui **C.** este *Trântorul*, în care tresărirea de o clipă a sângelui războinic răscumpără prin iluminare anamnetică sleirea prezentului decăzut: „În trândavă-aromeală stă tolănit grecește / Urmaşul lor. Urât e, bondoc, saşiu, peltic. / El antereu alb poartă, metanii şi işlic. / În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte. // [...] Îl leagănă maneaua, e veşnic beat de vutcă, / Să-ncalece i-e frică, pe braţe-l duc la butcă; / Dar, el, ce os de Domn e şi viţă de-Împărat, // Ades, făr' să-şi dea seama, îşi mângâie hangerul, / Şi când în faţa morţii odată s-a aflat, / În trântorul becisnic s-a deşteptat boerul". Întrezărită în tendinţa imaginarului poetic de transgresare a posturilor şi tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui **C.** se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari şi luciri întunecate şi enigmatice ademenesc conştiinţa receptoare – narcotizată de muzicalitatea incantatorie a frazei – în labirintul oglindirilor infinite, autoscopice şi echivoce, al existenţei estetice. Istorie a unui „fapt divers atroce" (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-şi transpune metonimic simbolica sângelui în albastrul machiajului şi în apa litificată a safirelor de Ceylan, îşi degajă semnificaţiile condensate nu prin înlănţuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă – a cărei iluzorie consistenţă se naşte în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deşteptat amintirea unei întâmplări ciudate") –, ci prin rafinata punere în scenă şi focalizare a instanţei auctoriale, ale cărei faţete se juxtapun şi augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, regizoral decadentă – în sensul conotând artificialitate şi antinaturalism – este înrămarea prerafaelită a tablourilor ficţionale – galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck şi Van-der-Faës, şi din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulţit înrudiţi" şi izomorf reprezentaţi ca imagini mişcate ale aceleiaşi identităţi; rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java şi Antile şi pereţii îmbrăcaţi în stejar afumat, pe poliţele cărora se răsfaţă, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe", reminiscenţă livrescă a aceleia din „*Perdeaua cârmezie*" a lui Barbey d'Aurevilly; canalul „sinistru", asemenea celui din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase şi maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigaşilor înecaţi. Decadent este însuşi Berlinul începutului de veac – spaţiul citadin prin excelenţă, riguros delimitat şi pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri şi fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice şi ameninţătoare, se conturează ca reflexii speculare,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epurat-manieriste, ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi: „Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască şi să se topească în voie în noianul de armonii sublime, uitându-mă pe fereastră, cu ochii pe jumătate închişi, cum unduiau curcubeuri în pulberea fluidă a fântânii din larga piaţă-grădină. Lina boare a asfinţitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agăţaţi pe terasa casei din faţă, purtându-le mireasma până la mine. Seara da însufleţire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori. Acesta era ceasul pe care-l aşteptam ca să admir colţul cel mai frumos al pieţei – un petec de pădure rămas neatins în plin oraş – câţiva bătrâni copaci frunzoşi şi sumbri, vrednici să slujească de izvod celor mai cu faimă meşteri ai zugrăvelii". Coborât parcă dintr-o cadră a maeştrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – „holograma" scânteietoare şi halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficţiunii cu nepăsarea şi trufia rece a urmaşilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfăţişării excentrice a dandy-ului („Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua uşoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brăţara de la mână, nici inelele din degete") tensiunile violente şi obscure ale tectonicii originalităţii şi coagulând în plenitudinea mitică a personalităţii („Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârşit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit şi un duh scânteietor") noul ideal al timpurilor moderne: *homo aestheticus*. Înrudit cu Dorian Gray al lui Oscar Wilde, cu care împarte narcisismul structural, cruzimea inocentă şi veghea complice a oglinzilor şi tablourilor – din care, în aparenţă desprins, continuă inexorabil să facă parte –, dar şi cu Des Esseintes al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărţilor cu legături scumpe în „somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci", precum şi predilecţia pentru „băuturile cele mai dulci şi mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, aţâţătoare de visări exotice şi de îndepărtate nostalgii", Aubrey de Vere îşi revelează stranietatea în apariţii şi stingeri meteorice – de la silueta insolită şi eterică, părând „a trăi [...] în afară de orice lume", a tânărului din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoarea coborâre şi fixare în zona umanului comun a „prietenului" aşezat alături de narator pe laviţa rachieriei neerlandeze („acolo, parcă nu mai eram străini unul de altul"), până la alteritatea radicală, corespunzătoare soarelui negru alchimic, a femeii îmbrăcate în rochie de fluturi zărită noaptea pe străzile pustii ale Berlinului: „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roşu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă şi osoasă, fără şolduri şi fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea păşea ţeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voinţa ei, spre un ţel tainic în noapte. Nu ştiu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei ţintiţi mari, ce arătau a privi înăuntru, şi în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trăsurile feței sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau șapte safire de Ceylan?" Jocul metamorfozelor desfășurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea și plumb", mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire", în care, epuizat de insistența autoscopică a privirii auctoriale („mă simțeam îmboldit de o curiozitate josnică, ce m-a făcut câteva seri să pândesc mereu pe acolo"), magnificul chip al lui Aubrey de Vere este pe punctul de a se destrăma și risipi, dizolvându-și elocvența polimorfă în incoerență și nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit și tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simțeam cum dârdâie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se țințeau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lâncezi și pierduți"), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire mimetică (literară) a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările și acum sta țeapăn, rece și mândru, foarte mândru"), să pășească, semeț, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca „moarte" în planul secundar al istoriei narative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnic desprinse din gheața propriei substanțe. Înțeleasă în termenii paradigmei vieții ca operă de artă, „existența este absolut «artificială», adică își este propriul produs" (Cornel Mihai Ionescu), aglutinând în dimensiunea amorală a ființării autotelice pulsiunea dorinței și obiectul ei fantasmatic și identificând în spațiul nespațial al suprapunerii dintre realitate și fantezie personalitatea și *persona*, individul și „umbra" sa, psihologică și estetică deopotrivă. Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări" berlineze – arderea cu acid a feței cadavrului pescuit în apele Spreei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine și dispariția capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârșitul epocii identității în sens tradițional-metafizic – era elanurilor transcendente și a fervorilor mistico-anamnetice – și debutul unei noi vârste a spiritului european, prefațată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenței poate reuși, în clipa fără durată a „eternei reîntoarceri", să circumscrie „atrocitatea" alterității în perimetrul apotropaic al trăirii și comprehensiunii estetice.

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spațiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte", elixirul opiaceu al frumuseții stranii, neliniștitoare și obsedante – focalizând, în transparența albastrului de Ceylan, chintesența literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier sau Villiers de l'Isle-Adam (vegheați, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecții semnificante duale și constelări textuale simetrice, polaritățile abisale, generatoare de fascinație și vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea și viciul, puritatea și corupția, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a ființei umane între propensiunea spre înalt și atracția, infinit mai seducătoare, către adâncimile și bolgiile fosforescente ale genunilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluiți ca atare, într-un moment de enigmatică și hipnotică luciditate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Pena Corcodușa – poartă imaginația pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte", la reşedința poescă, înălțându-se izolată şi „posomorâtă" în „umbra unei grădini fără flori", a lui Paşadia şi apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinței lui Pantazi, mobilat cu „belşug de abanos şi de mahon, de mătăsării, de catifele şi de oglinzi", la casa grotescă, „dărăpănată" şi „deşucheată" a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade" (Tudor Vianu), tonalitățile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalți ai Cişmigiului, când „vremea însăşi îşi conteneşte mersul", cu chemarea cavernoasă, vulgară şi obscenă, a cârciumilor cu „poşircă mucegăită şi tulbure" pierdute „prin funduri de maidane pline de gunoaie şi de mortăciuni" într-o „artă a fugii" în care drumul în sus şi drumul în jos îşi corespund ca extensii funcționale ale aceleiaşi tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, extinsă în partituri dramatice şi „hagialâcuri" poematice ce se supun aceluiaşi tipar opozitiv: „În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățişa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu". Personajele înseşi urmează jocul maniheist al calităților şi trăsăturilor violent contrastante, căci, dacă Paşadia este „un luceafăr", impunând prin „portul semeț şi înfățişarea nobilă" a „omului de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar", iar Pantazi încântă şi cucereşte prin „curtenia binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului", Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn şi fără pereche", „soitar obraznic" cu „suflet de hengher şi de cioclu", „stricat până în măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoşii şi măsluitorii", acumulând în josnicia personalității imunde întreaga încărcătură a urii şi disprețului unui narator prea puțin preocupat de echidistanța aseptică, balzaciană, a poeticii canonului realist. Structurat pe opoziții şi antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziționale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri şi planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut şi invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare", descifrează inițiatic corespondențele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei şi asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, „mistagogul" care identifică în figurile crailor – ale căror nume încep, tulburător chiar şi pentru sceptici, cu aceeaşi literă – avatarurile mundane ale unor „agenți cosmici", saturați de semnificații cabalistice şi modelați în materia istoriei ca măşti ale Principiului postulat de ştiința tradițională. Suprapus paradigmei vizionare gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valențe simbolice şi heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – echivalează, în cheia estetă şi autoreflexivă a modernismului, cunoaşterea eliberatoare propăvăduită de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vechiul mesianism mitic, ritualic repetitiv, cu noile virtuți, aristocrat-răscumpărătoare, ale „trufiei" (creatoare): „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoțel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurile înstemate și una câte una se stinseseră cele șapte candele de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului..." Incitând la interpretări și exegeze multiple, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditației asupra sensului vieții, destinului și fatalității morții, ci și direcția logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalența simbolică și reversibilitatea sistemică ale figurilor și ipostazelor ficționale – adeverite, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradițional, adevăratul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esență și extracție baudelairiană, în a cărui oglindă sensurile se metamorfozează și se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârșit; căci, în ciuda aparentului imobilism și schematism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualității romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeași mișcare de continuă alternanță de la cumpătarea solară și grandoare la imoralitate, corupție și depravare („Pașadia trăia cu schimbul două vieți. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieșea, țeapăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde până la ziuă") și de la înflăcărare patetică și entuziasm la resemnare melancolică, distanțare și indiferență (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinerețe pentru Wanda) – proiectate, în persoana lui Pirgu, în sobrietatea neașteptată a fostului „măscărici", care, „limpezindu-și în chipul cel mai fericit partea de moștenire" și având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, habitudinea devenită descalificantă a vizitelor naratorului la decăzuții Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă și neesențială, a romanului merită atenția și scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă și echivocă a naratorului-personaj, care, prins între prețuirea și admirația „evlavioasă" față de Pantazi și Pașadia, pe de o parte, și fascinația malignă a căii indicate histrionic de Pirgu („[Gore] intrase în anul maimuțelor, ceea ce se cam putea spune și despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsesem să mă țiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

după el"), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat şi fragmentat de imbolduri şi dorinţe radical contradictorii – disociative, paralizante, şi, în ultimă instanţă, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagialâcurilor" şi rătăcirilor imaginar-fantasmatice ale crailor, Paşadia moare, „stingându-se la zenit", Pantazi îşi vinde proprietăţile din ţară şi se autoexilează pentru totdeauna, iar Pirgu reuşeşte să-şi depăşească definitiv condiţia – „însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar" –, naratorul rămâne captiv în aceeaşi oscilaţie dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos şi trist" care deschide şi închide romanul în cercul fără ieşire al dramei, întunecată şi lipsită de transcendenţă, a omului modern. În plan retorico-stilistic, „principiul compoziţional al oglinzii" (Matei Călinescu) care ordonează întreaga textură narativă şi poematică din *Craii de Curtea-Veche* se regăseşte în ceea ce Ovidiu Cotruş numeşte „dublul registru al operei" – corespondenţa şi întrepătrunderea iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea şi posturile carismatice ale lui Paşadia şi Pantazi, şi registrul „bufon, trivial şi argotic" (Ovidiu Cotruş), mânuit, cu spontaneitate şi ingeniozitate inepuizabilă, de „soitarul" Pirgu – păpuşarul figurilor groteşti, pervertite şi declasate, ale „adevăraţilor Arnoteni". Având drept fundament distincţia aristoteliană, revitalizată şi potenţată de poetica maniheică a romantismului, dintre natura „nobilă" a epopeii şi tragediei (transmisă şi „distilată" în lirismul concentrat al modernităţii) şi caracterul „vulgar" al producţiilor literare comice, conştiinţa creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, „aristocrate", a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică în perspectiva căreia se impune a fi reevaluată, din punct de vedere estetic, şi poziţia scriitorului faţă de opera tatălui său – comentată constant ca o manifestare inflamată şi resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian: „A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal înalt şi cu amănunţita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de ţaţe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit statui şi funeralii naţionale. Ce mai «schiţe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri." În ceea ce priveşte elementele estetismului decadent, definitoriu pentru viziunea creatoare a lui **C.** – coagulată, din chiar primele rânduri ale nuvelei *Remember*, într-o poetică a îndepărtării, reveriei şi retrospecţiei – acestea dobândesc, în *Craii de Curtea-Veche*, calitatea eterică şi intens spiritualizată a purităţii lirice, poematic-stilistice, pierzându-şi stridenţele ostentative şi resorbind decadentismul manifest şi „semeţ" al scrierii apărute, în august 1921, în „Viaţa românească", în matca unui modernism în sens larg, plurivalent, trecut în autoreflexivitate şi circularitate autodeictică. Astfel, tabloul Cişmigiului în amurg, peste care se revarsă „alba scânteiere a luceafărului răsărind" într-o „seară prea frumoasă" (stilizat eminesciană), „o seară de basm şi de vis", trimite la peisajele baroce ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parcurilor-grădini din *Remember*, în vreme ce înfățișarea „nobilă" și „fermecător de tristă" a lui Pantazi (cu ochii săi „de-un albastru rar", a căror privire „pare a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis") este aceea a unui Aubrey de Vere îmbătrânit, melancolic și meditativ, care îi readuce în minte naratorului întâmplarea berlineză și îi „ațâță închipuirea" până la intensitatea noetică a „curiozității" metanarative: „Sunt ființe cari prin câte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațâțându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere? De data asta, peste curiozitate se altoia covârșitor un simțimânt nou: o apropiere sufletească mergând până la înduioșare." În fine, în paralel cu problematica sexualității echivoce sau deviante – abordată pentru prima oară, în chip explicit, în literatura noastră, prin intermediul lui Aubrey de Vere, Poponel, Mima sau Sultana Negoianu –, specific decadentă este tema, însoțind ca o umbră imaginea celuilalt sex în scrisul matein, a „femeii fatale" (*la belle dame sans merci*). Prezentă încă din scrisorile pe care, între 1901 și 1908, **C.** le trimite la Paris prietenului Boicescu, femeia în ipostaza de gorgonă – așa cum sunt descrise Mariette Lambolay, „un monstru de femeie", „colosal de vițioasă", Jeanne Radu, cea cu „priviri vampirice", „lugubra Florica" sau „harpagoana Câmpineancă" – apare ca o proiecție a *animei*, al cărei caracter nociv și infernal ilustrează, în accepția teoriei lui Carl Gustav Jung, spaima conștiinței raționale, masculină prin excelență, pusă în situația de a se confrunta cu conținuturile feminine ale inconștientului. În *Craii de Curtea-Veche*, portretul pictat al Sultanei Negoianu îi prilejuiește naratorului rememorarea „furtunosului" ei trecut, de-a lungul căruia „falnica amazoană", educată la Geneva și Paris, reușise „în puțini ani [...] să înspăimânte cu luxuria principatele încă neunite", secătuindu-și și părăsindu-și fără urmă de remușcare fiecare bărbat, pentru a se deda apoi tuturor perversiunilor, mergând până la zoofilie. Aceeași acțiune ruinătoare asupra sexului opus o are Mima, cea mai mare dintre fetele Arnotenilor, care, la numai cincisprezece ani, „sucise în același timp capul a doi tineri, niște guguștiuci amândoi. Tot punându-le iubirea la încercare, unuia, copil de oameni avuți și singur la părinți, i-a cerut să fure de la mama lui niște giuvaericale, pe celălalt, casier la un toptangiu, l-a împins la cheltuieli peste puterile lui și, ghiceam, dobitocul băgase mâna în tejghea. Lucrurile n-au întârziat să se dea pe față, și băiatul de familie, de rușine, și-a zburat creierii, iar băiatul de prăvălie a înfundat un an pușcăria". În cazul Wandei, iubirea mistuitoare din tinerețe a lui Pantazi – care, după ce își înșeală iubitul în ajunul logodnei, i se înfățișează acestuia, asemenea Salomeei, cu chipul aureolat de inocență –, dimensiunea toxică a *animei* se estompează, odată cu trecerea anilor, până la calitatea fumegoasă și tulburătoare a „umbrei" și „vedeniei" („...nu pe Wanda însăși o mai iubesc, nu făptura ei care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrânită, ci amintirea, nespus de duioasă și de dulce"), constituindu-se, astfel, în „taina" sufletească a eroului – punct culminant al „spovedaniei" acestuia și, în același timp, resortul misterios și profund al personalității sale. Chiar și Ilinca Arnoteanu, personajul feminin cel mai luminos

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al romanului, îşi trădează adâncimile psihice maligne în promptitudinea şi „răceala" cu care i se adresează naratorului, venit, în numele lui Pantazi, să-i ceară mâna. Întruparea cea mai convingătoare estetic a femeii fatale în *Craii de Curtea-Veche* este însă Raşelica Nachmansohn, „frumuseţea răsăriteană în deplină înflorire, albă şi mată ca un chip de ceară", în care ochii „de catifea", ascunşi între genele „de mătase", ard cu „flacăra rece" a plăcerii de a distruge şi a face rău. „Floare neagră de la tropice, plină de otravă şi de miere", Raşelica îşi vampirizează bărbaţii – ultimul din serie fiind chiar Paşadia –, înlănţuindu-i în mrejele înveninate ale unei frumuseţi fără cusur dublate de insensibilitate şi cruzime, al căror efect îngemănat este cel al privirii letale, fascinante şi pietrificatoare, a Medusei: „De aproape însă, fără ca frumuseţea ei să-şi piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în ea se simţea, mai mult decât în alte femei, Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită şi moarte". Reprezentare arhetipală a alterităţii, adversar „perfid", „nemilos" şi „trădător" (aşa cum îi scria tânărul **C.** lui Boicescu) cu care bărbatul trebuie să se confrunte pentru a împlini în sine un sens care rămâne, în cele din urmă, învăluit în mister, personajul feminin este puntea imaginară pe care scriitorul, în acord cu poetica „tainei" – enunţată programatic în finalul nuvelei *Remember* –, o stabileşte între dragoste şi moarte, între Eros şi Thanatos.

În ceea ce priveşte locul operei lui **C.** în literatura română, în ciuda abundenţei şi acuităţii analitice ale receptării critice de mai târziu, nu există verdict mai exact, judecată mai empatică şi mai sugestivă decât rândurile pline de miez şi savoare stilistică ale lui Ion Barbu din primăvara anului 1929: „Necuvenită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftăneşte. [...] Căci spiritul acestor locuri a fost numit: înnoptata arătare a precupeţei Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii şi nebuniei aproape de Sfintele Trepte – ce flamură vreţi mai vrednică de oraşul vostru creştin. [...] Neputând clădi în afară (e şi prea târziu şi prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibrătoare, speranţei; aurite bolţi, laudei; clopotniţe, adâncimi, soarelui netemporal. Iată sensul Cetăţii voastre lămurind din *Craii de Curtea-Veche*". Interpretată în mod curent drept o reliefare a laturii stilistice ornamentale („decorativă" şi „artizanală") a scrisului matein, afirmaţia lui Ion Barbu are un sens mai adânc, şi, în acelaşi timp, mai transparent şi direct: romanul lui **C.** „căftăneşte" – „lămurind-o" alchimic şi „numind-o" extatic – literatura română ca literatură. Dacă poezia lui Bacovia pune în lumină, de pe coordonate literare şi spirituale înrudite, adevărata dimensiune, reverberant-întemeietoare şi nonepigonică, a eminescianismului, proza lui **C.** – încununare a efortului creator al unui secol, în esenţa sa, romantic, în care se urmează Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Ghica, George Baronzi, Gr. H. Grandea, Nicolae Filimon şi Alexandru Macedonski – converteşte, prin triumful proclamat şi desăvârşit înfăptuit, în monumentalitatea capodoperei, al autonomiei esteticului, o istorie literară febrilă, marcată de urgenţa cultural-identitară a scrisului, în literatură în sensul înalt, modern estetic, al conceptului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Résumé

Les pages suivantes représentent une brève biographie de Mateiu I. Caragiale, fils illégitime du grand dramaturge I.L.Caragiale. Elles sont, en même temps, une analyse de l'oeuvre matéine du point de vue de l'histoire littéraire et de sa réception critique. L'auteur met en lumière les méandres d'une vie soumise au tragique statut de bâtard. En envisageant la poésie (*Pajere*), la nouvelle (*Remember*) et le chef-d'oeuvre qui a consacré la réputation d'écrivain esthète (*Craii de Curtea-Veche*) de Mateiu I. Caragiale, l'exégète fait preuve d'une fine capacité de dissociation et d'un esprit chevronné dans le maquis conceptuel de la critique.

Mots-clé: l'œuvre de Mateiu I. Caragiale, le dramaturge I.L. Caragiale, la prose artisane, le roman *Craii de Curtea-Veche*, étude biographique

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IONESCU, NAE

dr. Dumitru Micu*

(4.VI.1890, Brăila – 15.III.1940, Bucureşti), eseist şi gazetar. Este fiul Eugeniei (n. Trifon) şi al lui Christache Ionescu, de două ori subprefect. Face şcoala primară şi Liceul „N. Bălcescu" (1901–1909) în oraşul natal (ultima clasă în particular şi bacalaureatul la Galaţi), apoi urmează Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Bucureşti, unde îşi trece în 1913 licenţa. Plecat în Germania, la Göttingen şi München, îşi va susţine doctoratul în 1919, cu teza *Die Logistik als Versuch einer neuer Begründung der Mathematik*. Întrucât România era angajată în război alături de Antantă, **I.** a fost internat, în octombrie 1916, într-un lagăr de lângă Hanovra, unde a stat unsprezece luni. După înapoierea în ţară, va fi, din 1919, profesor de limba germană, mai târziu şi director de studii la Liceul Militar de la Mănăstirea Dealu, locuind la Târgovişte până în 1922. În ianuarie 1920 fusese numit şi asistent universitar la catedra lui C. Rădulescu-Motru, din ianuarie 1922 e promovat conferenţiar suplinitor la Conferinţa de logică şi istoria metafizicii, din ianuarie 1926 conferenţiar definitiv, iar în 1937 este numit profesor agregat. Concomitent cu activitatea didactică, exercită şi alte funcţii: în 1921–1922 subadministrator la Casa Şcoalelor, în 1922–1926 administrator delegat al Centralei Cărţii (o anexă a Editurii Cultura Naţională, susţinută financiar de Banca Marmorosch–Blank). Debutează, sub semnătura Culai, în mai 1909 la revista brăileană „Din durerile neamului"; în decembrie 1909, în „Ramuri", îi apare o recenzie. Din 1910 colaborează la „Noua revistă română" până la dispariţia acesteia, în 1916, apoi, din 1919, la continuatoarea ei, „Ideea europeană", printre ai cărei fondatori se numără. Iscăleşte atât cu numele real, Nae sau Nicolae C. Ionescu, cât şi cu iniţiale (V., A., N., I. N.) sau cu pseudonime: Mihai Tonca, Nemo, Skytes, Calicles, Scytes, Nicolae Ivaşcu. În 1912 susţine în „Insula", împreună cu Dem. Theodorescu, o rubrică în care iscăleau Nae & Mitică. Ar fi colaborat şi la „Flacăra" în 1912–1913, scriind cronica plastică împreună cu Iser, sub semnătura comună Rembrandt. Din 1926 devine redactor, iar din 1929 director al ziarului „Cuvântul". Editează „Λόγος. Revue internationale „de synthèse chrétienne orthodoxe" (1928), la care vor colabora şi personalităţi teologice ale emigraţiei ruse de la Paris. Solicitat de problematica socială, ademenit de politică, **I.** îşi însuşeşte, la începutul primului deceniu interbelic, idei ale stângii nemarxiste, îndeosebi dintre cele propagate de Georges Sorel, şi, în 1923, ţine, la Fundaţia Universitară „Carol I", conferinţa *Sindicalismul*. Aderă la ideologia Partidului Ţărănesc, apoi la cea a Partidului Naţional-Ţărănesc. La „Cuvântul" militează pentru rechemarea în ţară a prinţului Carol, care în 1926 renunţase la tron şi se expatriase. La alegerile parlamentare din 1931 câştigă mandatul de

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deputat de Brăila, sub egida Uniunii Naţionale; în cele din iulie următor devine deputat naţional-ţărănist de Vlaşca (deşi îl atacase în presă, dur, pe Iuliu Maniu). După urcarea pe tron a regelui Carol al II-lea, ajunge un personaj influent în anturajul acestuia. Raporturile dintre ei se deteriorează în 1933. În dizgraţie, arestat la începutul anului 1934 ca instigator al asasinării lui I.G. Duca, **I.** se îndreaptă spre mişcarea legionară, pe care o sprijinise şi anterior. În acest context scrie prefaţa antisemită la romanul *De două mii de ani..* de Mihail Sebastian (1934) şi prefaţa la *Crez de generaţie* de Vasile Marin. Tensiunea cu Palatul accentuându-se, profesorul va mai fi arestat în două rânduri, în 1938, fiind internat, împreună cu legionarii, în lagărul de la Miercurea Ciuc, şi în 1939. Prima arestare e urmată de suprimarea ziarului „Cuvântul", care reapărea din ianuarie 1938, şi de suspendarea lui **I.**, pentru doi ani, din învăţământ. După cea de-a doua i se fixează domiciliu forţat. În jurul situaţiei materiale a gazetarului au circulat, din timpul vieţii sale, numeroase legende. Până la angajarea în postul de la Centrala Cărţii a trăit modest, locuind cu chirie sau la amici, şi nu doar în Bucureşti, ci şi la Târgovişte sau la Focşani, cumulând servicii pentru a-şi procura surse de venit suplimentare. După asumarea condiţiei de funcţionar şi de ziarist politic, intră în graţiile lui Aristide Blank, bucurându-se şi de simpatia unor oameni de afaceri (N. Malaxa, A. L. Zissu), stabileşte raporturi profitabile cu societatea germană I.G. Farben Industrie şi astfel se îmbogăţeşte. Cei ce au trăit în preajma lui îl prezintă ca pe un „om leneş la scris" (Constantin Beldie, Mircea Vulcănescu), ca pe un profesor care nu-şi redacta cursurile. Nu a scris nimic de amploare, în afara tezei de doctorat, publicată postum, în culegerea *Izvoare de filosofie* (I–II, 1942–1944). Lucrările concepute în ultima parte a vieţii, *Căderea în Cosmos* (sub forma unor scrisori către Cella Delavrancea) şi *Comentariu la Epistolele Sfântului Pavel*, nu s-au păstrat. Prefera scrisului oralitatea, iar studiului în bibliotecă gazetăria. Singura carte apărută în timpul vieţii, *Roza vânturilor. 1926–1933* (1937), adunând o parte din articole, a fost întocmită de Mircea Eliade. I se stenografiau, în schimb, prelegerile şi erau multiplicate. Studenţi devotaţi (D.C.Amzăr, Constantin Floru, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Alice Botez) i-au litografiat stenogramele, abia după moartea lui reuşind să tipărească *Istoria logicei* (1941), *Metafizica. Teoria cunoştinţei metafizice.* (I–II, 1942–1944), *Logica* (1943). Editarea scrierilor lui **I.** va fi reluată, în alte condiţii, după 1989.

I. a dat curs nemijlocit vocaţiei scrisului pe tărâmul publicistic. Ca ziarist, s-a realizat la „Cuvântul", articolele sale, pe teme politice, filosofice, religioase, bisericeşti, de cultură generală, literatură, pictură, având însuşiri literare vizibile în pulsaţia afectivă, percutanţa expresiei, francheţea incisivă a formulărilor, agilitatea turnurilor de idei, analoagă unei mişcări de floretă, în nervul polemic şi în oralitatea stilizată, pigmentată uneori cu plasticităţi de umor plebeu, de vervă, causticitate, spontaneităţi antifrastice sau de paradox şi, nu în ultimul rând, în sofistica rafinată. Textele au o stringenţă logică redutabilă, pornită din premise nu o dată eronate, în contrast cu spiritul veacului. Situat pe poziţii autohtoniste radicale, **I.** argumentează sclipitor, nu neapărat şi convingător, legitimitatea misticismului, necesitatea dogmei, insuficienţa raţionalismului, oportunitatea dictaturii. „Sistemul" lui **I.** datorează mult dogmatismului teologic, de la care împrumută şi instrumentează politic teme şi subiecte, argumentaţia apodictică, precum şi o permanentă bază de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

referinţe. Pe de altă parte, „îmbunătăţind" naţionalismul lui Nicolae Iorga şi programul „Sămănătorului" (pe care le revendică în calitate de surse de inspiraţie), găseşte în ortodoxism principiul de universalitate al substanţei etnice autohtone. În viziunea lui **I.**, ca şi în aceea a lui Nichifor Crainic, implicatul definitoriu al „româniei" este ortodoxia: „A fi român, nu «bun român», ci român pur şi simplu, înseamnă a fi şi ortodox". Printr-un raţionament devenit faimos afirmă că Ion C. Brătianu a fost „«bun român», adică a avut cele mai bune intenţiuni pentru poporul şi statul nostru, dar «român» nu a fost". În ordine politică, în opoziţie cu susţinătorii modernităţii, ai necesităţii de integrare în civilizaţia şi cultura europeană, crede că „Europa nu există", că e doar o „ficţiune", şi una „nu numai lipsită de eficacitate, ci de-a dreptul primejdioasă", întrucât nu există o „unitate spirituală" europeană. Mai mult, autohtonistul intransigent apreciază ca nefast procesul istoric traversat de ţările româneşti sub influenţa spiritului revoluţionar francez. În înţelegerea lui **I.**, „statul nostru modern nu e cu adevărat românesc" şi nu e autentic românească nici cultura creată sub oblăduirea lui. Ar fi, aşadar, o cultură falsă. Împărtăşind, fără specificare, această opinie dezvoltată de C. Rădulescu-Motru în *Cultura română şi politicianismul* (1904), enunţă rezumativ, în termeni incriminanţi: „Toată falsitatea şi artificialitatea culturii româneşti, de aproape 100 de ani încoace, e rezultatul încercărilor făcute la noi de a se transpune – nici măcar de a se trasplanta deci! – în realităţile moldo-valahe anumite forme de viaţă apusene cari *acolo* se născuseră în adevăr în chip organic". Dar, tranşează el, „nu se poate construi decât pe baze autohtone". Pentru neamul nostru, autohtonism echivalează cu românism, dar nu de paradă, şi nici măcar de angajare programatică, sub impulsuri din afară. Pe astfel de considerente îl ironiza, anonim, în 1924, pe E. Lovinescu, la apariţia primului volum din *Istoria civilizaţiei române moderne*: „Pentru dânsul este destul să transporţi cuvinte noi într-o ţară, pentru ca pe urma lor să crească şi o civilizaţie nouă". Din asemenea premise trage, în 1930, concluzii prefigurând plasarea lui politică alături de extrema dreaptă. Chiar mai înainte, în perioada sa naţional-ţărănistă, preconiza transformarea PNŢ într-o „organizaţie de mase şi instituirea dictaturii maselor". Consilier regal informal, **I.** discuta cu suveranul modalitatea în care acesta putea să-şi instaureze dictatura personală. În seria unor articole despre Iuliu Maniu, din vara anului 1930, el opinează că „marile personalităţi au dreptul la pretenţia de a sparge formele prea strâmte ale Constituţiei, pentru a ridica digurile cari zăgăzuiesc şi comprimă puterile creatoare şi pentru a lăsa drum liber acestor puteri". Regimul constituţional fiind „valabil numai în vremuri normale" va fi stăpânit de „energii mediocre" şi va deveni inoperant „în perioadele de subnormal ale puterilor creatoare". De aceea, „dictatura nu e o formă de administrare a forţelor naţiunii care să trebuiască a fi principial combătută". În momentul istoric al articulării acestei fraze, dictatura ajunsese, după directorul „Cuvântului", chiar necesară. Regimul parlamentar nu era decât o „ficţiune", ca şi democraţia, de vreme ce majorităţile corpurilor legiuitoare erau decise nu de voturile electoratului, ci de partidul ajuns la putere: „Nu guvernul depinde de majorităţi, ci majorităţile de guvern". Într-o asemenea situaţie, ar fi fost de dorit un dictator, acesta reprezentând

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întotdeauna „un exces de viață și o putință de a gospodări energiile naționale într-un ritm care depășește canoanele ordinei stabilite". După **I.**, era preferabil ordinii constituționale ineficace chiar un dictator ca Hitler. După ce speranțele puse în ascensiunea lui Corneliu Zelea Codreanu dispar odată cu executarea acestuia, în 1939 va încerca, fără succes, să pună această teorie la dispoziția regelui. Scufundarea în politic (ocult sau manifest) lasă în umbră alte ipostaze ale gazetarului **I.**, precum aceea de cronicar dramatic, activitate în care s-a implicat cu oarecare asiduitate între 1926 și 1929, arătând aceleași calități dialectice specifice scrisului său. Fără să ignore aspectul tehnic al prestației actoricești, tratat cu atenție, cronicarul interpretează dramaticul din perspectiva conceptului (al autorului sau al regizorului), identificând și reconstruind, chiar reparând, când ideea nu e clară, „problema" pusă de o piesă. Inteligența analitică rece, coroborată cu o conceptualizare desfășurată tacticos sau persiflant – didactic, produce pagini precum aceea din 1926 despre *Meșterul Manole* de Octavian Goga, în care piesa este comentată pornind de la afirmarea „inculturii" lui Goga, reflectată în „proza" personajelor, care „nu vorbesc, ci parcă citesc", și în „lipsa de metodă, de disciplină, de economie în gruparea și întrebuințarea materialului poetic".

Național-țărănist, carlist, legionar, **I.** are o evoluție marcată de mai multe schimbări la față. Nu numai adversarii, dar și unii dintre foștii amici le prezintă ca dovezi de inconsecvență, „facilitate și frivolitate intelectuală", lipsă de caracter. În descrierea lui C. Beldie, colegul său de la „Noua revistă română", „Ideea europeană" și de la Centrala Cărții, **I.**, „colțuros, negricios și păros ca un diavol", era „un personaj improvizat din paradox și butade *passe-partout*", cu un „minim", un „simulacru", mai exact, „de conștiință", „în locul căreia descopereai turpitudinea, cinismul, amoralitatea". Admiratorii văd, din contră, în modificările de atitudine ale ziaristului, tocmai expresia „consecvenței cu sine" (Mircea Vulcănescu). Având un anumit ideal politico-social, militantul căuta permanent organizația sau omul prin care să și-l poată înfăptui. El însuși nu nega că, adoptând atitudini conjuncturale, se contrazicea. Dar, explicându-se, se întreba: „Parcă natura nu se contrazice? Parcă ieri nu a plouat și azi e soare!" Inconsecvența e impusă de împrejurări. Și numai acționând în funcție de diversitatea situațiilor ai șansa de a obține bune rezultate. În conștiința unei părți a tineretului universitar bucureștean din perioada interbelică, îndeosebi a unor grupuri de studenți de la filosofie, **I.** era Profesorul, de un tip aparte, asemănător cu Nicolae Iorga și cu Vasile Pârvan, răscolitorii de conștiințe, dar având un stil didactic și în genere un fel de a fi cu totul particular. „Filosof în gazetărie" și „gazetar în filosofie", potrivit caracterizării lui Mircea Eliade, el a fost un spirit eminamente oral, un „spirit socratic". Conferențiarul idolatrizat de studenți s-a declarat, de la început, „împotriva oratoriei, împotriva profetismului, împotriva unei metafizici exterioare". Reconstituind, în *Memorii*, prima lecție a lui **I.** la care a asistat, Mircea Eliade schițează cel mai sugestiv portret al celui căruia avea să îi devină principalul discipol: „A intrat un bărbat brun, palid, cu tâmplele descoperite, cu sprâncenele negre, stufoase, arcuite mefistofelic și cu ochii mari de un albastru sumbru, oțelit, neobișnuit de sclipitori;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

când îşi repezea privirile pe neaşteptate dintr-un perete în altul, parcă ar fi fulgerat în amfiteatru [...] S-a aşezat pe scaun, şi-a rotit ochii până în fundul amfiteatrului şi a început să vorbească. Deodată s-a lăsat o linişte nefirească, parcă toţi şi-ar fi ţinut răsuflarea. Nae Ionescu nu vorbea ca un profesor, nu ţinea o lecţie, nici o conferinţă. Începuse o convorbire şi ni se adresa direct, fiecăruia în parte, parcă ar fi povestit ceva, ar fi prezentat o serie de fapte, propunându-ne o interpretare şi aşteptând apoi comentariile noastre. Aveai impresia că lecţia întreagă e doar o parte dintr-un dialog, că fiecare din noi era invitat să ia parte la discuţie". Portretizarea lui Mircea Eliade consună cu a celorlalţi memorialişti, precum şi cu personajele pe care **I.** le-a inspirat în *De două mii de ani...* de Mihail Sebastian sau în *Cronică de familie* de Petru Dumitriu. Menţionând spontaneitatea discursului profesoral, lui Mircea Vulcănescu i se părea că **I.** „vorbea cu sine, în faţa noastră", că „totdeauna încerca mai multe drumuri. Când apuca într-o direcţie, nu ştia încă unde-l va duce [...]. După fiecare lecţie, rămânea o întrebare deschisă, uneori de la un curs la altul, şi chiar de la un an la altul [...]. Nae Ionescu, de când a început să gândească în faţa studenţilor şi până la urmă, nu a încetat să gândească în continuare, nerepetând niciodată cursurile, chiar când repeta problemele". Prelegerile deveneau personale şi atunci când preluau idei şi chiar paragrafe din lucrări străine, când apropriau texte din Oswald Spengler, Max Scheler, Evelyn Underhill ş.a., întrucât profesorul introducea stilul său, temperamentul, propria sa vibraţie, pronunţat expresivă, în fiecare propoziţie rostită. Profitul studenţilor consta în provocarea neliniştii intelectuale, incitarea la meditaţie, în stimularea gândirii proprii. „Nu-mi dădeau [cursurile] soluţii gata făcute – îşi aminteşte Vulcănescu –, ci îmi puneau probleme, îmi deschideau perspective noi, nebănuite [...], îmi dădeau chei cu care puteam descuia şi ispiti înţelesuri până atunci nebănuite de mine." Prin derogarea de la canonul discursului academic, prelegerile lui **I.** (pe care el le voia „convorbiri") au stimulat şi modelat formarea unora dintre cei mai de seamă eseişti filosofi din perioada interbelică: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Constantin Noica ş.a. Improvizând scânteietor sau simulând improvizaţia, el îşi fermeca ascultătorii, îi introducea în logică, metafizică, filosofia religiei prin cozerii incitante, de natură a-i asigura şi lui un loc nu doar în istoria filosofiei, ci şi în cea a literaturii române. Premisa sistemului său de gândire e dată de însuşirea sensului aserţiunii lui Socrate: „Ştiu că nu ştiu nimic". Zeflemisind pretenţia „filosofilor ştiinţifici" de a fi în posesia unor soluţii „definitive", **I.** susţinea că asemenea soluţii nu pot exista, că „este în însăşi esenţa soluţiilor metafizice aceea de a fi relative". În ceea ce îl privea personal, profesorul, fiind sigur că „nu există adevăr absolut în nici o ştiinţă omenească", îl căuta totuşi. Subiectivă prin definiţie, prin natura ei, metafizica – afirmă el în introducerea la cursul din 1937 – „este un fel de destăinuire, un fel de mărturisire de credinţă". Un sistem de metafizică e „o ofrandă lirică", incluzând „spovedania". Într-un curs anterior, ultimul lui curs de logică generală (1934–1935), nu ezitase să recunoască explicit că nu îi erau destul de limpezi toate chestiunile pe care le expunea. Curajul acestei recunoaşteri include convingerea că „fiecare filosof *nu judecă decât cu experienţa lui,* şi experienţa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

filosofică e unică pentru fiecare om". În unicitatea ei, această experiență e absolută: dacă „adevărurile" științifice, obiective fiind, nu pot fi decât relative, întrucât se bazează pe concluzii dependente de stadiul dezvoltării științei și tehnicii într-o anume epocă, iar într-un stadiu superior sunt necesarmente revizuite, rezultatele experiențelor filosofice, diferite de la individ la individ, sunt absolute la modul subiectiv pentru fiecare dintre cei ce le obțin, în filosofie fiind „atâtea sisteme câți oameni sunt". Așadar, „cercetarea științifică duce la adevăruri relative, dar obiective, cercetarea filosofică duce la rezultate absolute, dar subiective". Căci – speculează **I.** în cursul de metafizică – gânditorii, oricât ar fi de subiectivi, exprimă o *Weltanschauung* proprie unei colectivități. Metafizicianul afirmă chiar, în 1937, contrazicând aserțiunea atât de categorică a logicianului din 1934, că, prin faptul de a formula o soluție, el se definește în funcție de un colectiv, astfel că soluția nu îi aparține în exclusivitate, ci reflectă și experiența colectivului. Acestea fiind temeiurile cunoașterii filosofice, o istorie a filosofiei ar fi imposibilă. „Istoria filosofiei însemnează incapacitatea filosofilor de a ajunge la soluții definitive; dacă s-ar ajunge la soluții definitive, ar trebui să avem nu istoria filosofiei, ci istoria erorilor filosofilor". Cu o asemenea înțelegere a filosofiei, nu e de mirare că **I.** nu apărea în sala de curs, figurat vorbind, în robă, nu adopta un limbaj de circumstanță, distins la modul artificios, ci făcea uz, neostentativ, în chipul cel mai firesc, de locuția ce îi era proprie în oricare altă situație. Aborda problemele filosofice într-un stil colocvial, cu vocabule curente, cu spontaneități de cozerie spumoasă, cu oralități de cafenea, cu familiarități și paranteze confesive, recurgea la paradoxuri deconcertante, la butade și calambururi, la exemplificări ilariante, se referea la Descartes, la Kant tot atât de ireverențios ca la confrații din presă cu care polemiza, ca la politicienii împotriva cărora declanșa diatribe. Metafizicianul trata cu nonșalanță, cu punctări umoristice, și cele mai grave chestiuni teoretice. Virtuoz fără rival al improvizației, al oralității, și în publicistică și în cursurile universitare, **I.** putea să scrie și cu totul altfel decât așa, mimând impecabil diferite stiluri.

SCRIERI: *Roza vînturilor. 1926–1933*, îngr. și postfață Mircea Eliade, București, 1937; ed. anastatică, pref. Dan Zamfirescu, București, 1990; *Izvoare de filosofie*, I–II, îngr. Constantin Floru, Constantin Noica și Mircea Vulcănescu, București, 1942–1944; *Curs de metafizică*, îngr. Marin Diaconu, București, 1991; ed. 2, București, 1995; *Curs de istorie a logicii*, îngr. Marin Diaconu, București, 1993; *Neliniștea metafizică*, îngr. Marin Diaconu, București, 1993; *Prelegeri de filosofia religiei*, îngr. Marta Petreu, Cluj-Napoca, 1993; *Grafologie. Scrisul și omul*, îngr. Marin Diaconu, București, 1994; *Suferința rasei albe*, îngr. Dan Ciachir, Iași, 1994; *Între ziaristică și filosofie*, Iași, 1996; *Problema mântuirii în „Faust" al lui Goethe*, îngr. Dora Mezdrea, pref. Mircea Vulcănescu, București, 1996; *Teoria cunoștinței*, îngr. Dora Mezdrea, pref. Octav Onicescu, București, 1996; *Curs de istorie a logicei însoțit de trei prelegeri din Logica colectivelor. 1924–1925*, îngr. Dora Mezdrea și Marin Diaconu, introd. Mircea Vulcănescu, București, 1997; Nae Ionescu – Elena-Margareta Fotino, *Corespondența de dragoste (1911–1935)*, I–II, îngr. și introd. Dora Mezdrea, tr. Anca Irina Ionescu,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bucureşti, 1997; *Curs de filosofie a religiei. 1924–1925*, îngr. Marin Diaconu, pref. Nicolae Tatu, postfaţă Mircea Vulcănescu, Bucureşti, 1998; *Tratat de metafizică*, îngr. Marin Diaconu şi Dan Zamfirescu, pref. şi postfaţă Dan Zamfirescu, Bucureşti, 1999; *Opere*, îngr. Marin Diaconu şi Dora Mezdrea, introd. Florica Diaconu şi Marin Diaconu, vol.I, VI, Bucureşti, 1999–2000, vol. VII, Brăila, 2002; *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, îngr. şi introd. Dora Mezdrea, Sibiu, 2003.

Repere bibliografice: G. Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *866-867*, *Ist. lit.* (1982), *953–954*; Petre Pandrea, *Portrete şi controverse*, I, Bucureşti, 1945, *223–243*; [Nae Ionescu], „Prodromos", 1970, 10 (număr special); Anton Dimitriu, *Istoria logicei*, Bucureşti, 1975, *1095–1908*; Octav Onicescu, *Memorii*,I-II, Bucureşti, 1982–1984, *passim*; Nichifor Crainic, *Memorii*, vol. I: *Zile albe – zile negre*, îngr. Nedic Lemnaru, pref. Alexandru Cojan, Bucureşti, 1991, *passim*; Mircea Eliade, *Memorii*, I-II, îngr. şi pref. Mircea Handoca, Bucureşti, 1991, *passim*; Steinhardt, *Monologul*, *124-128*; Mircea Vulcănescu, *Nae Ionescu. Aşa cum l-am cunoscut*, îngr. Alexandru Badea, Bucureşti, 1992; Dan Ciachir, *Gânduri despre Nae Ionescu*, Iaşi, 1994; Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935–1944*, îngr. Gabriela Omăt, pref. Leon Volovici, Bucureşti, 1996, *passim*; Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti, 1997, *223–268*; *Nae Ionescu în conştiinţa contemporanilor săi*, îngr. şi pref. Gabriel Stănescu, Norcross (SUA), 1998; Constantin Beldie, *Memorii. Caleidoscopul unei jumătăţi de veac în Bucureşti (1900–1950)*, pref. P. Leonăchescu, Bucureşti, 2000, *passim*; George Voicu, *Mitul Nae Ionescu*, Bucureşti, 2000; Dora Mezdrea, *Nae Ionescu. Biografia*, I–III, Bucureşti, 2001-2003; Mircea Vulcănescu, *De la Nae Ionescu la „Criterion"*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 2003.

Résumé

La personnalité provocatrice de Nae Ionescu, professeur universitaire bucarestois de logique et philosophie, occupe l'attention du critique D. Micu. Ancien élève de C. Rădulescu-Motru et, plus tard, son assistant aux cours de philosophie, Nae Ionescu a eu une influence charismatique sur les consciences de ses propres étudiants, tout comme Mircea Eliade, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Emil Cioran. Le seul ouvrage écrit et publié par lui-même c'est sa thèse de doctorat sur la relation entre la logique et les mathématiques, défendue à Göttingen et à Munchen. Ce professeur aimait le journalisme et les sorties en scènes publiques plutôt que le silence de la table à écrire. En conséquence, nous pouvons aujourd'hui consulter ses écrits (un cours de logique et un cours de métaphysique) et connaître sa pensée, grâce au laborieux travail sténographique de ses étudiants loyaux.

Mots-clé: Nae Ionescu, politique gauchiste, logique et mathématiques, professeur universitaire, Mircea Eliade

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VĂCĂREŞTI, POEŢII

dr. Stănuţa Creţu*

Din vechea familie boierească valahă a Văcăreştilor (coborâtoare de la Radu Negru, „domn şi stăpân al Făgăraşului", strămutat la 1241 din calea ungurilor catolici cu „popor de toate treptele, cei mai mulţi ortodocşi", în Ţara Românească, unde aceste noroade „au făcut oraşe şi sate până la marginea Dunării şi până la Olt" – *Letopiseţul cantacuzinesc*) s-au ridicat oameni puternici. Ei şi-au asumat, pe lângă rolul politic preponderent, de mari dregători, diriguitori, din Divanul domnesc, ai administraţiei, justiţiei, armatei, şi un luminos rol în afirmarea prin cultură a naţiei, de ctitori ai literelor. Câteva generaţii de poeţi au avut, în zorii epocii moderne, o contribuţie esenţială în „apariţia conştiinţei scrisului" beletristic la noi. După Neagoe Văcărescu, fiu al lui Dan, nepotul lui Radu Negru, stabilit pe malul Dâmboviţei, întemeietor aici de aşezări şi biserici, după Pătraşcu, agă şi ban al Craiovei, tovarăş de arme al lui Mihai Viteazul, şi după Ianache Văcărescu, vistier, colaborator apropiat şi cumnat al lui Constantin Brâncoveanu, decapitat la Constantinopol în 1714 odată cu domnitorul, Ienăchiţă Văcărescu a fost o personalitate care, prin „spiritul său neobosit şi dornic de orice cunoştinţe folositoare ţării", a polarizat şi dirijat dispoziţia temerară şi înclinaţia spre explorări înnoitoare a înaintaşilor către iniţiativa culturală.

Ienăchiţă (Ianache) Văcărescu (c. 1740–11.VII.1797, Bucureşti) a moştenit preţuirea faţă de tradiţie şi faţă de „înfrumuseţatele alcătuiri" ale condeiului de la părinţii săi, Ştefan Văcărescu, fiul lui Ianache (cel ucis pentru devotamentul lui faţă de Brâncoveanu), el însuşi logofăt, vistier şi mare ban, „învăţat în literele elene şi mai ales în pravilele împărăteşti", „oracolul legislativ al epocii sale" şi poet ocazional, apreciat pentru oraţiile de sărbători pe care le compunea, şi Catinca Done, nepoată de soră a cronicarului Ion Neculce. Nu mai puţin, a dobândit-o prin cultura clasică pe care şi-a însuşit-o, cultură ce avea drept centru ideea de model. Învăţătura primită de **V.** a fost dintre cele mai alese: în casă a studiat greaca (dascăl era Neofit Kavsocalivitul), franceza (cu Linchou), latina şi germana (cu Weber); un hoge l-a iniţiat în limba turcă; se poate, de asemenea, să fi fost trimis la o şcoală din Veneţia, pentru că ştia foarte bine italiana şi, la îndemnul lui, serdarul Antonie Manuil a tradus din Geminiano Gaeti *Il giovine istruito*, scriere care, cu un titlu în greceşte însemnând *Triumful credinţei ortodoxe*, a apărut în 1791 şi i-a fost dedicată. În refugiu la Constantinopol după moartea tatălui, otrăvit din porunca domnitorului Constantin Cehan Racoviţă, cu învăţatul Halil Hamid din secretariatul împărătesc aprofundează gramatica limbii turce, studiază araba şi persana. Prin tergimanul Porţii, Iovanache Rizu, cu a cărui fiică, Elenita, era căsătorit, **V.**, care din 1760 făcea parte din Divanul domnesc (vel comis, vel căminar), intră şi se

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide" al Academiei Române – Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 133–149, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

afirmă în domeniul relațiilor diplomatice. E mare clucer și, sub Grigore Alexandru Ghica, cumnatul său, mare vistier. În anii războiului ruso–turc (1768–1774), sub ocupația rusească, împotriva curentului („unii păntru râvna legii, alții păntru pohta slavei și alții păntru iubirea hrăpirii să făcură ostași ruși, scria el") și alegând să-și păzească „după datorie credința la stăpânii ce Dumnezeu mi-a orânduit", trece cu familia în pribegie la Brașov. Printr-o abilă scrisoare „în limba talienească", îi cere feldmareșalului Rumiantev și obține „slobozenia" când, cu pașaportul în neregulă, e oprit de autorități de a participa, ca dragoman al delegatului otoman, la conferința de pace de la Focșani și „poprit cu corturile în câmp optusprezece zile". În 1773 îl cunoaște pe împăratul Iosif al II-lea; acesta, în trecere prin Brașov, le acordă boierilor „înstrăinați" audiențe; **V.**, servindu-le de translator prin intermediul limbii italiene, se vede prețuit de suveran. După pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), Înalta Poartă numindu-l domn pe Alexandru Ipsilanti, este chemat la Țarigrad spre a-l însoți pe domnitor în țară. E pentru a treia oară vistier, apoi spătar. Colaborează, în baza unor temeinice cunoștințe juridice, la întocmirea primei condici de legi a Țării Românești, tipărită în 1780 (*Pravilniceasca condică*), și sprijină inițiativa „înțeleptului" Ipsilanti de a statornici învățământul. Hrisovul de organizare a școlii, redactat în 1775 de **V.**, este un elogiu luminist adus învățăturii, „podoabă" prin care se câștigă „cunoștința lucrurilor și ființelor" și traiul „după rațiune", „prin niște regule foarte exacte". Ca om de încredere și diplomat e trimis în 1781 să-i aducă acasă pe cei doi fii ai domnului, fugari în Transilvania. Ajunge la Curtea de la Viena, are întrevederi cu prințul Kaunitz, cancelarul Mariei Tereza, este primit de împăratul Iosif al II-lea și, impresionând prin elocvență, tact și demnitate, își duce la bun sfârșit misiunea, căci beizadelelor li se retrage azilul politic. Dar Alexandru Ipsilanti fu mazilit, iar **V.** e numit caimacam (locțiitor al domnului). Căsătorit, după moartea Eleniței Rizu (mama poetului Alecu Văcărescu) cu Elena Caragea, apoi, la pierderea acesteia, cu sora ei, Ecaterina (i se naște un al doilea fiu, Nicolae, ce va dovedi și el înclinații pentru poezie), este scurt timp ginerele domnitorului Nicolae Caragea. Spătar, din nou vistier, a construit, la Brăila și la Silistra, poduri pentru armata otomană, aflată în pregătiri de război cu Austria. Deși îl disprețuia, considerându-l „om prost și la hire și la gândire", îl sprijină pe Nicolae Mavrogheni să înființeze la Țarigrad o școală destinată aprofundării limbii turcești de către tinerii din principat. Acesta, la rândul său, îl ajută să-și tipărească în 1787, în două ediții, la Râmnic și la Viena, cartea *Observații sau Băgări dă seamă asupra regulelor și orânduelelor gramaticii rumânești*. În același an, „din poruncă domnească", alcătuia, ajutat de un pictor, o lucrare cartografică pentru însemnarea localităților și a drumurilor de la Dunăre la Adrianopol. E posibil ca harta *La Bulgaria e Romania*, editată la Siena în 1791, să fie întocmită tot de el. Mavrogheni, sporind obligațiile financiare ale boierilor către Poartă și știindu-l ostil (**V.** chiar a fost, la 1786, autorul unui memoriu, un „arz" ce denunța autorității otomane abuzurile domnitorului, iar în anul următor s-a aflat printre demnitarii care au propus Guvernului imperial de la Viena – ca soluție-limită în fața nedreptății – anexarea Țării Românești), refuzase cererea acestuia de a se „strămuta", odată cu izbucnirea conflictului armat austro-turc din 1787, la Constantinopol; îi permite ca, alături de alți boieri suspecți de a fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în corespondenţă „cu nemţii şi cu muscalii", să se retragă la Nicopole şi apoi, separat de soţie, în insula Rhodos. Pentru a face faţă „valurilor întristărilor" în faţa „lumeştilor furtuni ale întâmplărilor", în surghiun va lucra la *Istorie a preaputernicilor împăraţi othomani,* încercând, pe baza analelor turceşti, a informaţiilor culese de la istorici greci, latini, francezi şi italieni şi după modelul lui Dimitrie Cantemir, să arate „începerea [...], creşterea, starea şi urmările" acestei „stăpâniri". Întors în ţară după pacea de la Şiştov, îşi va mai lega numele de înfiinţarea unei flote pe Dunăre, de primele legi în organizarea armatei terestre şi, mai ales, de instituirea Logofeţiei de Obiceiuri, instituţie politică şi culturală care se ocupa de protocol: era menită a păzi „cu cuviinţă şi statornicie" – în baza unor norme extrase din condicele împărăteşti ale Ţarigradului sau din hrisoave interne şi a informaţiilor furnizate de ele privind istoria, geografia, viaţa bisericească şi politică a ţării – regulile diverselor ceremonii, fixarea dregătoriilor etc. Se ştie că **V.** obţinuse şi copiase prin strădania sa preţioase documente şi că le păstra în „arhiviile" casei de pe Podul Mogoşoaiei. Astfel, *Condica Divanului Valahiei (Condica Văcărescului),* o copie de 214 file în chirilică îi este atribuită, el semnând traducerea hatişerifului acordat de sultanul Selim al III-lea raialelor româneşti la 1791. Tot el ar fi fost traducătorul hatişerifului „împăratului Hamid", emis de cancelaria Porţii în timpul lui Alexandru Ipsilanti (1774), care s-a păstrat într-o broşură nepublicată. Logofeţia de Obiceiuri funcţiona deja din martie 1797 sub conducerea lui Isac Ralet, dar hrisovul de înfiinţare, întocmit de **V.**, este făcut public în 20 iulie 1797, la câteva zile după moartea sa, un sfârşit suspect, probabil prin otrăvire, datorat uneltirilor lui Alexandru Moruzi.

Dregător activ, cărturar animat de „pohta cea de multe ştiinţe a celor lăudaţi", legiuitor, diplomat, istoric, orientalist, **V.** a înţeles să fie, în numele iubirii de ţară, într-o vreme de înstrăinare culturală, şi un deschizător de drum în cultivarea limbii române prin gramatică, poetică şi lirică. Cultura sa, întinsă, era clasică (Aristofan, „Isiod", „Euripidu", „vestitu Omir", Aristotel, Salustiu, „Ovidie" şi „Verghilie", „Tasu", „Ariostu", „Petrarha", filosoful „Volter" sunt deseori citaţi) şi îi impunea respectul normei şi modelului. De aceea, drept „începere de învăţătură, iar nu privelişte de trecere de vreme", el alcătuieşte una din primele gramatici ale limbii române, având ca izvoare pe Girolamo Gigli cu *Lezioni di lingua toscana, Gramatica geografică* a lui Gheorghios Fatseas, *Gramatica greacă completă* a lui Antonio Catiforos, apărută la Veneţia în 1734. În faţa îndrăznelii de a duce, după pilda marilor culturi, „şi această limbă a noastră în sistemă gramaticească", **V.**, care şi-a recunoscut „nedăstoinicia" („om plin de amatie şi neştiinţă"), îşi intitulează cartea *Observaţii sau Băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti.* Necesitatea scrierii acesteia era pentru el de neocolit, căci ţinea de datoria morală faţă de „limba patriei noastre prin care cuvântăm, limba cu care ne închinăm marelui Dumnezeu [...], limba cu care cuvântând petrecem vieţuirea aceasta vremelnică şi nădăjduind dobândirea acei statornice ne străduim a o câştiga"; fără gramatică, limba e ameninţată de „strămutare" şi „dejghinare". Romanitatea limbii române este ideea care îl conduce, şi în acest cadru încearcă să rezolve lipsa „termenilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

științei" și a neologismelor, de care se leagă dificultatea tălmăcirii lucrărilor cu un conținut științific și filosofic, cât și puținătatea cunoștințelor din domeniul retoricii și al poeticii. De aceea, întregește gramatica sa cu o parte dedicată artei versului. Aici definește stihurile „iambicești, dactilicești, troheos" (și le ilustrează cu versuri alcătuite de el), apoi figurile „gramaticești" (elipsa, hiperbatul, silepsa, anacolutul), încheind cu alegoria și metafora, văzute ca fundamentale în retorică. Terminologia lui V., în cea mai mare parte calchiată după italiană, se întrebuințează și astăzi, iar autorul, deși era orientalist și întocmise un dicționar român–turc, a contribuit la îmbogățirea limbii literare cu numeroase neologisme romanice. Curiozitatea neobosită în problemele de limbă l-a dus și la alcătuirea unui dicționar român–german/ german–român, acesta, ca și celălalt, rămas, în vitregia vremurilor, netipărit, precum și la o încercare de traducere din greceşte a unei *Prescurtări de logică după Aristotel*. Neterminată, întreruptă în mijlocul unei fraze, și publicată abia în 1864, când Al. Papiu-Ilarian o include în *Tezaur de monumente istorice pentru România*, a fost și *Istorie a preaputernicilor înpărați othomani*, la care a lucrat ani în șir. Este o prezentare pe scurt a domniilor otomane, începând de la Osman I, fondatorul imperiului, până la sultanul Selim al III-lea, precedată de biografia profetului Mahomed. Izvoarelor mărturisite în note – „Nichifor, Zanora, Laonic, Leungravie, Lodvocat, Cantemir, Volter, Buşing și alții" – li s-au adăugat, pentru ultima parte, amintirile autorului (care în paralel va pomeni și domniile din principate). *Istorie...*, considerată fie „o operă de istorie universală" (N. Iorga), fie o scriere encomiastică, mărturie a ataşamentului față de Poartă al autorului ei, furnizează însă prețioase informații de sursă autobiografică asupra epocii. Urmărind „folosirile cele ce să nascu dân istorii" și neocolind pilda morală, cărturarul încearcă o schiță a mentalității turco-osmane pornind de la învățăturile *Coranului,* substituie un caracter printr-o imagine mitologică, rezumă situații complexe prin fraze care au calitatea conciziei și înțeles paremiologic ori prin câteva stihuri. Paginile în care el devine eroul întâmplării consemnate vădesc talentul unui povestitor ce își pune în joc imaginea cu subtilă ironie sau cu simulată candoare, dovedind, pe lângă fina cunoaştere a sufletului omenesc, preocupări de ordinul construcției literare, vizibile în folosirea dialogului, a hiperbolei, contrastului, satirei și ironiei. V. dezvăluie și calități de pamfletar în portretul antitetic pe care, „cutremurat și înfricoşat", îl face în memoriul din 1786, semnat „Toată obștească raia a Țării Românești", dar redactat de el, domnitorului Nicolae Mavrocordat, văzut, aproape shakespearian, ca smintit, o dezlănțuire și o „poznă a firii": „Jecmănindu-i pe săraci, totuși nu conteneşte a se lăuda că e sfânt și că stă de vorbă cu Sfântul Duh, care i se înfățișează prin vedenii și apocalipse, că e ajutat de îngeri în tot ce întreprinde și că de dragul lui a îngăduit Dumnezeu să dăinuie acest pământ..."

Bogată, efervescentă și inevitabil fragmentară din cauza nestatorniciei acelor timpuri și slabiciunilor firii lui V., contribuția cărturarului rămâne într-un con de umbră. Gramatica sa, deși a fost între primele gramatici ale limbii noastre și a răspuns atât cerințelor de organizare a școlii, cât și nevoii de constituire a unei limbi literare, a fost eclipsată de apariția în 1828 a gramaticii lui Ion Heliade-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rădulescu; lucrările lexicografice sunt manuscrise; istoria, scrisă pentru „a birui şi firească înlenevire cea spre citanie a celoru mai mulţi", a rămas netipărită; proza politică şi juridică nu a fost cunoscută decât în cercurile boiereşti, iar mai târziu doar de către specialişti. În schimb, prin câteva scurte poeme, **V.** a fost recunoscut în chip de netăgăduit drept primul poet al nostru, performanţă cu atât mai interesantă cu cât unele poezii trec drept prelucrări. El însuşi a încercat orgoliul deschizătorilor de drum şi, în mod fericit, a fixat pentru viitorime principiile unui legat simbolic transmis poeţilor neamului: „creşterea limbii" şi „a patriei cinstire". Îndoindu-se de capacitatea de a se apropia de un mare ideal şi în expresie („Musă, putere dă, mă rogu, la graiurile mele. / Zi-m cumu să-ncepu?"), dar devotat credinţei, clasică în esenţă, în rostul civilizatoriu al tehnicii poetice, experimentează: umple gramatica sa de „chipuri" sau eşantioane metrice, creionează caractere rimate în *Istorie...*, alcătuieşte stihuri în greceşte – dintre acestea, un cântec a fost tradus în franceză şi în germană şi publicat la 1771 de P.-A. Guys în *Voyage littéraire de la Grèce*, iar la 1825 în *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs* –, scrie laude „la stemă", la „ceşmeaua cea din drum" şi, pentru a birui „împotrivnica armadă dă patimi", închină molitve în versuri Sfintei Fecioare. Limba rămâne greoaie, forţată. În mod neaşteptat, într-o vreme când lirica, în tema ei originară, iubirea, era ţinută drept delectare minoră (iar „poeticile faceri", anonime, intrau din „mişmaiale" sau culegeri comune în zestrea lăutarilor), **V.**, care exprimă odată cu simţirile intime deşteptate de dragoste supunerea la legea trăirii general-omeneşti, a acceptat, intuind în simplitatea ei prezenţa principiului etern, poezia populară ca mare model. Alegere de preţ, întrucât epoca era dominată de sentimentalismul galant şi de pastoralismul artificial neoanacreontic. Totuşi, el nu era un folclorizant sau un imitator, ci un autor care selectează după un criteriu adânc personal elemente ce se înscriu într-o convenţie, într-un scenariu; sentimentul este intermediat de fabulă. Motivul poeziei *Amărâtă turturea* poate fi găsit în *Fiziolog*, de aici a trecut în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, dar exista în folclorul nostru şi al altor popoare. La greci e tratat ca bocet; jalea turturelei fără soţ este cântată de Athanasios Psalidas (într-o versiune atât de apropiată, încât textul lui **V.** a fost considerat o traducere) şi inclusă în volumul său din 1792, *Efectele amorului*. În *Histoire de langues romanes* (1841) B. Whyte dădea ca model de limbă română poema lui **V.**, precizând că a fost culeasă de la lăutari. Cum nu se ştie când a fost compusă, iar circulaţia ei lăutărească este un fapt cert, greu s-ar putea clarifica problema interferenţelor. La noi *Amărâtă turturea* a fost publicată, cu mici schimbări, de Anton Pann în ediţia din 1837 a culegerii *Poezii deosebite sau Cântece de lume*, apoi, amplificată cu 15 strofe, în *Spitalul Amorului* (1850). La **V.** impresionează siguranţa cu care paralelismul dintre om şi natură, tradus în plastica imaginilor repetitive şi în ritmul popular, este integrat unei alegorii a pierderii sufletului în melancolie şi doliu: „Trece prin flori, prin livede, / Nici să uită, nici nu vede. // Trece prin pădurea verde / Şi să duce de se perde. [...] // Şi când şade câteodată, / Tot pre ramură uscată. / Umblă prin dumbrav-adâncă,/ Nici nu bea, nici nu mănâncă [...] // Dar eu om de naltă fire / Decât ea mai cu simţire, / Cum poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-mi fie bine?! / Oh, amar şi vai de mine!" Jertfa, jalea, oftatul, suspinul, lacrimile sunt topoi ai poemei inimii; **V.** îi cunoştea şi i-a folosit ca imagini în modul cel mai natural. Însă ceea ce reuşeşte el să transmită e uimirea, chiar perplexitatea în faţa unei forţe mai mari decât puterea cuvântului. Încât frumuseţea poeziei *Într-o grădină* (care a fost pusă în legătură cu *Gefunden* de Goethe, ulterioară textului lui **V.**) vine din indecizia legată de ce poate întruchipa sfioasa floare din grădină. Precum în „marile simboluri medievale", dar cu o stângăcie naivă, dincolo de femeie şi de dragoste se întrevede, „ca o lumină", o prezenţă universală abstractă şi misterioasă, de ordinul spiritualităţii, pe care poezia în puritatea ei o sugerează cu graţie firească: „Într-o grădină, lâng-o tulpină / Zării o floare ca o lumină. / S-o tai să strică! / S-o las mi-e frică / Că vine altul şi mi-o ridică". Senzualitatea şi moliciunea diminutivală (condamnată de Titu Maiorescu), semne de orientalism, dar şi de manieră literară galantă, trec într-un plan secund în faţa unităţii pe care o dă unei „rare poezii" (Nichita Stănescu) ca *Într-un copaci zarifior* înscenarea zbaterii sufleteşti şi contemplarea ei dinafară, „ca la un teatru": „Într-un copaci zarifior, / Un şoim prins în lăţişor/ Strigă amar ciripind, / Norocul său blăstămând. / Multe păsări am vânat, / Şi-mi zicea şoim minunat; / Iar aici laţ fiind întins, / Cum am dat, pe loc m-am prins! / De inimă, nu de cap / N-am nădejde să mai scap". Şi dacă alte strofe (*Spune, inimioară, spune!, Tu eşti puişor canar, Zilele ce oi fi viu*) îl arată madrigalist tributar sentimentalismului neoanacreontic, cu un singur catren, „miraculosul testament" (Nicolae Manolescu), prin sinceritate, esenţialitate şi înălţime morală, **V.** rămâne o voce profetică pentru poezie: „Urmaşilor mei Văcăreşti! / Las vouă moştenire:/ Creşterea limbei româneşti/ Ş-a patriei cinstire". Neîncheiată, inegală, dar şi cu sclipirea unor rezultate alese, contribuţia lui culturală, cu orientarea ei luministă, e de neocolit: este între primii gramaticieni preţuitor al poeticii şi cel dintâi poet care leagă simţământul de spiritul limbii şi de o convenţie ce ţine de viziune („arătarea cea însufleţită a istoriei"), ca şi de etic.

Alecu (Alexandru) Văcărescu (c. 1769 – 19.XI.1799, Tulcea) era fiul cel mare al lui Ienăchiţă Văcărescu, născut din căsătoria cu Eleniţa Rizu, fata tergimanului Iovanache Rizu, şi el un îndrăgitor al artei versurilor. A primit o educaţie aleasă, însuşindu-şi cunoştinţe de limbă şi cultură greacă (unul dintre dascălii săi a fost serdarul Antonie Manuil), franceză (de vreme ce traducea mai târziu un epigraf al lui Voltaire la „statua Amorului") şi turcă. După moartea Eleniţei, de mic rămâne în grija mamei vitrege, Elena Caragea; îl însoţeşte pe tatăl său în exil la Nicopole şi în insula Rhodos. În 1791, la douăzeci şi doi de ani, este cununat cu Elena Dudescu. Ea avea cincisprezece ani, era bogată, instruită şi se înrudea cu Ion Ghica şi cu boierii Câmpineni. În anul următor li s-a născut cel dintâi copil, Iancu, viitorul poet. Acuzat de infidelitate, se desparte de soţie printr-un proces de divorţ care îl sărăceşte, încât i se acordă un împrumut din „partea sufletului" (partea moştenirii părinteşti rezervată pentru pomeni şi milostenii). El era de la 1786 vel stolnic în Divan, în 1791 era citat între boierii epitropi care făceau „nartul îmbrăcămintelor celor proaste", în 1792 era ispravnic de Dâmboviţa, iscălea „fost mare clucer" în 1797, iar în 1798 se ocupa de aprovizionarea trupelor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trimise împotriva lui Osman Pasvantoglu. Din 1798 datează o jalbă a lui către domnitorul Constantin Hangerli: plângându-se de calomniile răspândite de vistierul Scarlat Câmpineanu, care insinuase că este vinovat de crimă, punându-i în seamă moartea unei mătuşi, Veneţiana Văcărescu – „care ţinea lângă mine loc de mumă" –, asasinată la moşia Jilavele din Ialomiţa, **V.** cere domnitorului cercetarea cazului şi pedepsirea calomniatorului. Îndrăgostit de Maria, frumoasa fiică a Veneţianei, şi acuzat de omor în scopuri „necuviincioase", se dezvinovăţeşte cu tărie, în accente de un patetism sincer, expresii ale unui suflet chinuit. Rezultatul procesului nu se cunoaşte; în anul următor, 1799, **V.**, aflat din nou în mijlocul unui proces ruinător cu Elena Caragea, soţia lui Ienăchiţă, pentru împărţirea averii acestuia, şi apăsat de gândul că „cei apropiaţi mie [...] din nenorocire se grăbesc în a cere cu menzil sufletul meu", e ridicat de oamenii domnitorului Alexandru Moruzi, exilat şi închis la Tulcea. Sfârşitul îi este învăluit în mister. Potrivit tradiţiei păstrate în familie, ar fi fost ucis şi aruncat în Dunăre. O ipoteză, ce se sprijină pe scrisori, este că s-a stins (sau a fost asasinat) în închisoare.

Dispărut la treizeci de ani, **V.** era cunoscut deja pentru îndemânarea cu care improviza, pentru fantezia şi trăirile sale repezi şi aprinse. Gheorghe Peşacov, admiratorul său, susţine că **V.** scria versuri „amestecate cu felurimi de limbi carii le ştia, cu greceşte, cu turceşte, cu franţuzeşte şi altele, pre carii le-am văzut în diferite locuri de persoane mari cetindu-se, cinstindu-se şi ţiindu-se ca la nişte monumenturi foarte scumpe şi ramice". Mare parte din poezii s-a pierdut. O „condicuţă" cuprinde numai stihuri din 1795, cu o prefaţă în care autorul lor recunoaşte că nu a fost „stihurgos pentru gustul lumii", ci a scris dintr-un impuls intim. Câte din trudirile acestea au mai rămas au fost strânse de fratele său, Nicolae. Două poezii necunoscute ale lui au fost copiate de Mihai Eminescu şi au fost editate în culegerea intitulată *Literatura populară*. Se cunosc nouă compuneri ale lui **V.** în limba greacă (dintre care două au apărut în *Noul Erotocrit* din 1818 al lui Dionisie Fotino) şi două compuneri greco-româneşti. Tot el ar fi transpus din greacă, în proză, parţial şi în versuri, *Erotocritul*, după Vincenzo Cornaros. Cu excepţia unor satire, lirica sa este erotică. Dacă Ienăchiţă Văcărescu, cu temeri de începător, nu s-a abătut de la idealul său, „paza construcţiei" (iar când a făcut-o, privilegiind folclorul, a regăsit-o printr-o concentrare unică), Alecu – altfel un risipitor, aparent de partea spontaneităţii brute şi nu poet „cu cuget de autor" – încearcă să-şi adapteze confesiunea şi expresia exigenţelor imaginaţiei. Cu el se adânceşte un proces esenţial în evoluţia poeziei ca artă, deschis de Ienăchiţă: trecerea de la ocazional la general-uman. Cum tema către care îl poartă firea lui e patima, anarhiei simţirii îi opune un fel de „scenariu scriptural", prin care încearcă să-şi reprezinte forţa ce îl „stăpâneşte înfricoşat" („Între mine şi între tine / Dragostea s-au făcut fire / Şi cu mare sadacat / Stăpâneşte-nfricoşat"). Chiar atunci când motivele se trag din poezia universală a iubirii (Sappho, Anacreon, mica poezie franceză a secolului al XVIII-lea, din barocul italian sau din neoanacreonticii greci) ori din cântecul de lume, ceea ce pare a-l interesa e „a arăta, a picta / Şi ca într-o oglindă a prezenta" – iluzia speculară fiind echivalentă deschiderii către imaterialitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imaginației. Motivele dominante – oglinda, ochii, privirea –, dacă nu duc către un complet exercițiu autoreflexiv, măcar prin ele se intuiește acea schismă existentă când, datorită a două moduri concomitente de a-l privi, obiectul e reprezentat în materialitatea sa și în conținutul simbolic („Ochii în ea când ți-i arunci / Dă tot sântunecă atunci / Și dă te și arată / Iar nu adevărată"). Procedarea atinge apogeul în literatura barocă, dar și la **V.** e bine ilustrată în contrastul dintre focul, nelipsit de conotația infernală („Să arz trăind, să mor arzând!", „Judecata [...] / Unde n-or să fie jocuri / Cât îmi dai dureri și focuri"), și lumina dobândită pe urma alchimiei iubirii („Norilor, milă n-aveți / Patima mea n-o vedeți? / Cum de nu vă depărtați / Mai curând ca să-mi lăsați / Chipul cel luminător / Fără umbră, fără nor / Ca singur iarăși să vrea/ Să înceapă-a lumina / Și cu zâmbet dulce, blând / Să mă scoată din mormânt. / Vino prea dorit senin, / Spală-al norilor venin"). Descrierea oximoronică a chinului („Numai eu mă văz în stare / Să mă arz fără-ntristare / Și râzând să mă topesc"; „Durerile-mi sunt hrană / Și mângâieri la rană") e o încercare manieristă, teatrală, totuși vrednică de interes, de a aproxima „urmări așa ciudate", transformări ce depășesc posibilitățile de exprimare („Căci în starea care sunt / Nu găsesc nici un cuvânt"; „Nici într-un fel nu te-apuc / Că ești chiar ca un năluc / Și aidoma cu luna / Ce să se schimbă totdeauna"). Timid, posibil datorită modelelor petrarchiste, receptate prin intermediul *Erotocritului*, când „înfocatul poetic" trece peste fondul întunecat al magiei erotice, peste „puternicul magnit" și „năpasta frumuseții" „de sirene / Cu lungi gene", se întrevede prin iubire o prezență spirituală, „frumusețe săvârșită [...] și cerească" și, sublimat, neliniștitor, farmecul romantic dat de „un nu știu ce prea dulce". Ținând de toposul jocurilor senzualității din lirica vremii, visul îndrăgostitului de a-i fi mai aproape substituindu-se obiectelor ei de podoabă, din tetrastihurile „brodate" sau „cusute" pe un turban, pe un saric ori pe un cordon, arată și un, intuitiv, gust baroc, obiectul dorinței fiind recreat ca artificiu grațios („Mă mulțumesc dar să fiu cerc și să am de centru nu pământul, ci sfera grațiilor și izvorul amorului"). Perindarea măștilor în spectacolul ipocriziei sociale din *Satiră* rămâne în aceeași notă, dar la **V.** masca are un subliniat sens demascator, ce îl apropie mai curând de moralismul educativ al lui J.-J. Rousseau și de preromantism. După legea contrastelor enorme, tot pe linia unui baroc *avant la lettre*, sunt sancționate, printr-o imitație caricatural-parodică la *Tatăl nostru*, abaterile de la planul divin și de la legile omenescului venind dinspre un demiurg ignorant și dușmănos, în a cărui imagine – creionată cu mare siguranță și știință a efectului de surpriză dat de contrazicerea și subminarea așteptărilor – se contopește umbra tiranului Alexandru Moruzi cu cea mitică, a Creatorului rău, de felul biblicului Anticrist sau al gnosticului Ialdabaot. Distingându-se printr-o cunoaștere nemaiîntâlnită până atunci a liricii europene, când căuta să înduplece cu un cânt pe „stăpâna ce-o slăvesc", dar mai ales în lupta lui de ispășire, **V.** a perceput, chiar dacă nebulos, în imagine (și când ea era un clișeu) simbolul unei stări care depășește „chinul", „frica", „rușinea", chiar moartea, susținându-se timpului: starea de poezie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nicolae Văcărescu (1785 – 12.X.1825, Braşov) este fiul poetului Ienăchiţă Văcărescu şi a celei de-a treia soţii a sa, domniţa Ecaterina Caragea, şi frate, după tată, al lui Alecu Văcărescu. A primit în casă aceeaşi educaţie îngrijită, grecească (avându-l profesor pe Lambros Fotiadis, mulţi ani directorul Academiei Domneşti din Bucureşti) şi franţuzească. A fost căsătorit cu Ruxandra, fata logofătului Grigore Băleanu, şi a aderat la politica şi eforturile socrului său de sprijinire a Eteriei; a ajuns la rangul de mare vornic. În 1821 boierii, înfricoşaţi de amploarea revoluţiei lui Tudor Vladimirescu, îl însărcinează să organizeze un corp de armată şi să stăvilească mişcarea, dar el încearcă o înţelegere paşnică, mai mult, îl sprijină pe Tudor cu oameni şi bani. Împreună cu alţi boieri, a fost printre semnatarii unei scrisori către ţarul Rusiei, cerând ajutor împotriva invaziei turceşti care, în urma mişcării pandurilor, ameninţa ţara. Aflând că ţarul nu îi era favorabil lui Tudor Vladimirescu, se refugiază la Braşov. Aici, în 1821, alături de Grigore Băleanu, Constantin Câmpineanu şi Dinicu Golescu, el contribuie la înfiinţarea unei societăţi care, pe lângă ţeluri politice (ascunse), avea şi obiective culturale: traduceri în limba română, elaborarea unui dicţionar şi a unei gramatici. Prin 1823 i s-ar fi încredinţat o misiune politică în Italia, la Pisa. Om cu pasiunea cărţii, avea o bibliotecă, prezentată de un catalog manuscris, care cuprindea volume de mare preţ: Homer, *Iliada* şi *Odiseea*, în treisprezece tomuri tipărite la Viena în 1817, *Geografia* lui Strabon, în ediţie greco-latină, *Comentarii la Logica lui Aristotel*, Xenofon, *Istoria creşterii şi descreşterii Curţii Otomane* a lui Dimitrie Cantemir, în traducerea franceză din 1743, *Erotocritul* lui Cornaros şi *Etiopica* lui Heliodor, dicţionare şi gramatici în latină, greacă, franceză, italiană.

V. a fost şi el poet, dar, cu deosebită modestie, considerându-se „slab în condei şi în idei", a vegheat asupra nepotului său, Iancu, a strâns şi a transcris cu pietate manuscrisele Văcăreştilor, a publicat poemele „duhului cel cu noian", Alecu. Urmând menirea neamului său, este permanent preocupat să menţină trează pasiunea nepotului pentru literatură: „Mlădiţă eşti acelui trunchiu [...] drept e, dar, o trufie! / Să nu te laşi a te-nşăla, că scapeţi în greşale!". „Darul poeticii ţi-e dat drept bună moştenire", îi scria el, citând şi deviza „Je sors d'un tronc accoutumé au triomphe". Cu Iancu întreţine un schimb de scrisori care constituie prima corespondenţă literară, păstrată, în limba română. Epistolele lui dezvăluie sensibilitatea rafinată a unui izolat, reflexiv, bun cunoscător al literaturii clasice (Sappho, Horaţiu, Vergiliu, dar şi Metastasio) şi preţuitor al actului de cultură. Trimiţând lui Iancu „un epitre dedicator ce au făcut moşi-tău către Filaret, când i-au închinat *Grămmatica rumânească*", o face pentru a-l aprinde („să te fac să fii foc viu") şi ca să-şi aducă aminte „cu toată puterea şi virtuţia duhului şi a inimii şi a cugetului ce porţi ce au fost părinţii noştri". Introspecţia, complicarea senzaţiilor, artificializarea stilului, tonul exaltat sau tânguitor dau paginilor sale de poezie amprenta epocii de apus a fanariotismului. Iar lipsa de inventivitate (**V.** mărturiseşte că nu are „duh născocitor", că pe alocuri a transcris versurile fratelui său), platitudinea şi abstracţia expresiei menţin versurile la nivelul comun al liricii neoanacreontice a vremii, cu două excepţii: o meditaţie spusă într-o curgere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muzicală, cvasieminesciană [*Un pic dă nădejde d-aș ști c-o să-mi vie*] și *Durda*, poem de inspirație folclorică. Surprinde în prima substanța gravă și discreția tonului: „Un pic dă nădejde d-aș ști c-o să-mi vie / Și traiul mai dulce că poate să-mi fie, / Atuncea și viața mi-ar fi doar mai scumpă, / Și ața ce-o trage n-aș vrea să se rumpă". **V.**, care – în scrisori – se vedea „măsurându-și mormântul" din cauza bolii și a vitregiei sorții (era cocoșat), invocă, la dispariția totală a speranței, stingerea dureroaselor simțiri și trecerea în marea liniște a neantului, deși se simte încolțit de „rea soartă" până și în imperiul morții. *Durda* figura în manuscrisele Văcărești printre pagini aparținând lui Ienăchiță și Alecu. Într-un alt manuscris era trecut ca autor Nicolae. Este, însă, evident un ecou al evenimentelor de la 1821 în această prelucrare a unui motiv de doină haiducească, trimițând la cel ce le-a trăit. Expresia comuniunii dintre om și natură, asocierea codrului cu libertatea, cu vitalitatea primăverii, unele imagini viguroase, notațiile sacadate, ca și cum peisajul ar fi văzut din goana roibului, ritmul susținut care sugerează elanul unei „inimi viteze" au ca sursă, în bună parte, modelul popular. Scrise cu stângăcie, două satire ale lui **V.** vădesc intenția de a îndrepta moravurile vremii, dominantă morală a caracterului autorului.

Iancu (Ioan) Văcărescu (1792, București – 3.III.1863, București) este fiul lui Alecu Văcărescu și al Elenei Dudescu, urmașa marelui ban Nicolae, care – mândră de evghenia neamului ei – pretindea că s-ar fi înrudit cu Maria Tereza. A fost crescut de mamă, căci în 1797 Elena Dudescu se despărțise de soțul ei, iar în 1799 acesta, răpit de arnăuții domnitorului Alexandru Moruzi și aruncat în închisoarea din Tulcea, moare. Emigrantul francez Félix Colson a fost primul dascăl al lui **V.** În 1804, însoțit de un dascăl-epitrop grec, Zaharia, era trimis la Viena pentru învățătură. Aici deprinde germana, dar și italiana, limbă la modă la Curtea vieneză, unde atunci trăia și scriitorul Pietro Metastasio. Ar fi trecut și prin Italia, ajungând, poate și studiind, la Pisa. O listă de cărți cumpărate în perioada studiilor (Aristofan și Aristotel, Cicero, Condillac, La Fontaine, un *Chansonnier français, La Guerre des dieux* de Évariste Parny, opera abatelui Jacques Delille, scrieri moraliste și didactice din La Bruyère și M-me de Genlis) arată un om cu o cultură bogată și interes pentru clasici. În 1810 se afla în țară, exilat la Buzău de generalul M.I. Kutuzov „pentru oareșicare pricină a tinereților". Iertat în 1812, este numit vel comis, apoi ispravnic în județul Dâmbovița, cu reședința la Văcărești și Târgoviște. Boier luminat, receptiv la nou și gata să sprijine inițiativele culturale importante din epocă, obține prin cumnatul său Constantin Bălăceanu, efor al școlilor, sprijin pentru Gheorghe Lazăr, care deschidea, în 1818, școala de la „Sf. Sava". Dacă pentru elevii de la Schitu Măgureanu va traduce din franceză în neogreacă *Moartea lui Cezar* de Voltaire, ideea unui teatru românesc găsește în el un înflăcărat susținător. Cu prilejul primei reprezentații în limba română, în 1819, la teatrul de la Cișmeaua Roșie (*Hecuba* de Euripide, în versiunea lui A. Nănescu), **V.** compune tabloul simbolic *Saturn*. Trecut în funcția de „logofăt pentru străini", va sprijini prin traduceri teatrul, în care vedea un instrument al progresului, fiind unul din ctitorii instituției și un pasionat al artei scenice. La 19 aprilie 1818

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celebrează inaugurarea primei tipografii bucureştene în versuri pline de entuziasm, izvorâte din patosul cărturarului care visează la emanciparea prin cultură a neamului său. În 1821 se refugiază cu alţi boieri la Braşov. Atitudinea favorabilă mişcării lui Tudor Vladimirescu este evidentă în versurile scrise atunci (*Bunavestire, Cântec românesc, Glasul poporului subt despotism, Sfătuire şi rugăciune)* şi puse sub titlul *Sfătuiri patriotice*. **V.** este cel care a păstrat cu pietate sabia lui Tudor Vladimirescu, încredinţată mai târziu lui Ion Heliade-Rădulescu. La Braşov a făcut parte din Asociaţia Literară, continuată din 1827, la Bucureşti, de Societatea Literară, în care de asemenea era membru. Şedinţele se ţineau în casa lui Dinicu Golescu. S-au citit aici *Gramatica românească* a lui Heliade, gramatica lui Iordache Golescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticeşti,* tălmăciri din Boileau (*Arta poetică*) şi Lamartine (*Lacul* şi *Rugă de seară*, acestea datorate lui **V.**). Traduce *Britannicus* de Racine, piesă jucată în casele boiereşti, căci teatrul de la Cişmeaua Roşie nu s-a putut menţine. În 1831 face opoziţie Regulamentului Organic, susţinând în Obştească Adunare dreptul românilor de a-şi alcătui singuri legile, ceea ce îi va atrage surghiunirea timp de şase luni la Moţăieni. În 1829, în „Curierul românesc", Heliade îi publică sonetul *Pacea*. În acelaşi an **V.** trimite *Ceasornicul îndreptat* şi o traducere din Metastasio. Sunt primele lui versuri tipărite; „arhipoetul" (cum îi spunea Heliade) era însă cunoscut datorită circulaţiei orale a multora din versurile lui. Din acest „Anacreon românesc" Heliade cita, în introducerea gramaticii de la 1828, *Primăvara Amorului*, iar Vasilie Popp, în prefaţa la *Psaltirea* lui Ion Prale, vorbea „de mulţime şi felurimi de poeme ale sale vrednice de a vedea lumina". La acea dată **V.** era considerat sufletul vieţii literare din epocă. Un volum, *Poezii alese,* îi apare în 1830. Este membru al lojei masonice a lui Ion Câmpineanu. Când în 1833 se întemeiază Societatea Filarmonică, propunându-şi înfiinţarea unui teatru naţional, el colaborează cu Heliade şi susţine materialiceşte iniţiativa. Se căsătoreşte cu Ecaterina Cantacuzino-Paşcani, descendentă din neamul cronicarului Miron Costin. În 1834 era numit preşedinte al Divanului Judecătoresc din Bucureşti, în 1840 e ales deputat, iar în 1842 candidează chiar la domnie. Se află, la 1846, între fruntaşii Asociaţiei Literare. Secretarii Asociaţiei erau Nicolae Bălcescu şi Ioan Voinescu II. Acesta din urmă face să apară în 1848 o colecţie din poeziile lui **V.**, omagiu al noilor generaţii pentru poetul înaintaş. În timpul revoluţiei, membru al Înaltei Curţi şi rudă cu domnitorul Gheorghe Bibescu, se va păstra într-o rezervă prudentă, nu şi ostilă; va fi însă partizanul entuziast al ideii de Unire. După revoluţie, într-o lume care evolua rapid, omul nu şi-a mai găsit locul, supravieţuind propriei legende de fondator cultural.

Chiar dacă lirica lui **V.** poartă, în prima jumătate de secol XIX, adânc încrustată pecetea unui gust de epocă, ea va împlini dezideratul fundamental al artei cuvântului: poezia îi apare drept „cercare a limbii noastre", la fel ca lui Ienăchiţă Văcărescu, dar, în mod conştient, el este poet prin tehnică şi efort. Paleta experimentelor lui e largă: scrie sonete, elegii, „imne", alegorii, satire, idile, balade, aşază versul sub semnul cântului prin cantonetă, arie, barcarolă, romanţă. Însă planul formal şi cuceririle sale, nu rareori greoaie chiar datorită „voinţei de artă",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sunt depășite de deschiderea neașteptată a spiritului, cerută și căutată prin poezie, ca „limbaj esențial" în afirmarea ființei. O spune direct într-o „închinare" la Vasile Cârlova, și el „desluşire vie / Cum, orice neam începe, / Întâi prin poezie / Ființa de-şi pricepe". „Râvnind al obștei bine", odată cu **V.** poezia „tablelor de aur" ale interesului național se varsă într-un ideal umanitar atotcuprinzător, cel al omului ca măsură a omenirii („omul ca omenirea / Vecină să și-o facă"). Și, mai presus, cel al poetului cu o înțelegere clarvăzătoare, „spre bine și spre rău", și care, tocmai de aceea, „încurcă sau descurcă / Lanțul unui neam". Prin **V.** poezia, transmutându-se de la elanul patriotic nemijlocit la motivațiile lui interioare și la cucerirea idealului ca urmare a transformării și înălțării cugetului, ajunge, implicit, în sfera liricii de idei. Ea este cu strălucire introdusă la noi de poemul emblematic, o dezvoltare în peste 750 de versuri, *Adevărul.* Acesta se dovedește o creație mistică în esență, întrucât Adevărul, imagine simbolică spre percepția căreia tind toate versetele întregului, este prisma sclipitoare a Dumnezeirii („Oglindă Adevărul / E, Doamne, a ființi-ți"). Precedată de un *Prolog* ale cărui descripții, cu măiestrie dirijate către o înțelegere ce survolează lucrurile – senina și „frumoasa limpezeală" de zi în miez de noapte, argintul Selenei, luciri și ecouri, medii, toate, ale „resfrângerii" –, ca în eminesciana *Melancolie,* compun „scenariul" unei stări de suflet. Și tot ca în *Melancolie,* figura care domină este biserica (capela), siglă (precum firida sau cămara la Ion Barbu) a interiorității, aici în corelație directă cu credința și cu ipostaza de iluminat a poetului, moștenitor în duh al bătrânului presviter: „cu umile simțuri / Cunosc orice lucru". Către acest centru se îndreaptă mulțimea și toți vin „de departe". Pe motivul mântuirii colective prin unire și cunoaștere **V.** ajunge, în *Adevărul,* la o mitologie poematică personală reprezentată de viziunea „inelului de inele", simbol al tăriei neamului, realizată prin coeziunea lui dincolo de deosebirile de rang, odată cu perfecționarea omului prin adevăr, gândul reflectat al lui Dumnezeu, și prin iubire, forța ce „arde" materia revelând veșnicia: „Când învăluit în Adevăr / Va străluci ca soare / Pe Dumnezeu în sine va simți / Și lutul lui ușor / Va ști să-l poarte; / Va fi în viață viu/ De moarte nu s-o teme". **V.**, care se știe vrednic de a-și purta semenii spre supremul bine, îl vede în poet pe taumaturg: „Eu cuget am de înger /Și îngeri se vor simte /Când vindecare vor afla /Acei atinși de mine". Către o astfel de victorie, nematerială, însă de mare preț, conduc percepția și conștientizarea răului ascuns deopotrivă în esența lucrurilor, ca și în nălucirile lor amăgitoare. Pe un plan înalt este „războiul" inerent, descris în termenii filosofiei lui Heraclit (pe care îl citează în text: „Democrit sau Eraclit /N-or râde, nici n-or plânge"), al contrariilor – „De tot eterogene /Materii [...] /Și care între sine /Mereu se războiesc / Tot în zadar de veacuri" „compun" lumea; în imediat, „grămada întunecimii" vine din necunoașterea de sine a omului. „În veci neînțeleasă", spune poetul, parcă definind liric inconștientul, e „partea ce are vita / Plămadă-n firea noastră", iar ea „tot spre dărăpănare / Ne-atârnă și spre moarte". **V.** e precursorul direct al lui Mihai Eminescu, din *Împărat și proletar*, când demască mecanismul social care întunecă vederea celor mulți – prinși în „confuzia bătrână", întreținută de puternicii zilei și de o „societate viclenită" prin mijlocirea „păpușătiei" de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ranguri şi a „miilor de măşci frumoase" – asupra crudei realităţi: „S-înşale, să s-înşale: / D-ăst cearcăn al greşalei / E toată istoria"; „Cunoaştem cu durere / Că este o himeră / Sfânta soţietate"; „Desăvârşită / E sfâşierea!!!" „Moralnic lucrător", el opune imaginii decăderii statului prin ipocrizia şi viclenia „guvernurilor" de „demagoghi" organizarea perfectă existentă în natură, la albine, la castori. În ciuda pasajelor aride, poemul are intensitate atât prin crezul iluminist, de negare a tiraniei şi de aspiraţii melioriste, cât mai ales prin viziunea romantică a participării omului la eternitatea spiritului. Tonul liturgic, versul gnomic îi imprimă o solemnitate gravă şi oraculară. Un capitol important pentru **V.** ca reformator de conştiinţe – el se vedea asemenea fântânii ce scoate „cristal viu din pământ" – îl reprezintă poezia cetăţenească. În *Sfătuire şi rugăciune* deplânge decăderea românilor, „fii de ai lumii stăpâni", urmărind, când „rele, nevoi, stând pe români de tot îi umilise", a redeştepta mândria şi curajul contemporanilor. Cu gândul că nu în marmură ori în bogăţii stă măreţia Romei, ci în păstrarea moştenirii eroilor-întemeietori, Romulus şi Remus, poetul enumeră, profetic, patru virtuţi prin care românul „Lui-şi, Patriei, şi Lumei scump e făcător de bine". Frăţia între cei de aceeaşi limbă, cinstirea prin fapte a numelui de român, conlucrarea rodnică între „plugar" şi „învăţat" sunt exaltate în *Bunavestire*, iar *Cântec românesc* îi îndeamnă pe români să se facă cunoscuţi în lume „cu fapte tot măreţe". Din *Sfătuirile patriotice*, scrise în 1821, cea mai cunoscută rămâne *Glasul poporului subt despotism*, străbătută de grandiosul patos justiţiar al „vremii" „care strigă" (ceea ce nu poate fi rupt de idealurile revoluţiei franceze), îndreptat împotriva „cumplitei tiranii", şi de visul libertăţii robilor care „îşi rup fiarele": „Răscoală-te, inima mea, din a răbdării boală! / Grozav! Grozav ai suferit! Grozavă te răscoală! / Să tremure! Să tremure cumplita tiranie./Zdrobită azi în pulbere, pe loc să nu mai fie!" *Marşul românesc*, compus la reînfiinţarea miliţiei naţionale, îndeamnă direct la unire: „Uniţi în dragoste, aveţi / Voi orice biruinţă".

Iubirea este, pentru **V.**, forţa expansiunii mirifice a lumii şi, odată cu Adevărul, temei al înnobilării omului. Văzută prin prismă mitologică (şi, în acest fel, personificată), i se impunea şi ca prezenţă interioară, sesizabilă dincolo de o stare în care visul, reveria şi chiar o realitate de alt ordin se confundă („În ceruri am intrat? / Deştept sunt, nu e vis?"). Cum glasul său, „neajuns", nu putea prinde „via închipuire" în singura dinamică pe măsură, dinamica magică adusă de metaforă (din cauza structurii unui eu cu orientare dominant mentală, aproape nici nu o practică), poetul dă echivalenţe metonimice, evocând materia, mişcările care substituie („Ah! Cine te arată?") „chipul" de neatins, centrul „Cercului de aur". De aceea, în *Primăvara Amorului*, cea mai cunoscută piesă lirică a sa, percepţia naturii ajunge măsura forţei universale şi se alătură rodniciei paradisiace desfăşurate de regatul alegoric al „Simpatiei", şi ea esenţă „cerească": „Acolo locul e, unde firea / Îşi are vecinică înflorirea", „se nasc acolo, de cârduri sume, / Maică e-n grab acea fiică lume". Încât pastelul cu tuşă etnică („Se întinde o câmpie / De subt poale de Carpaţi, / Câmp deschis de vitejie / La românii lăudaţi"), dorit pentru a proiecta vechimea neamului său în nemurirea naturii, şi tabloul „Amor cu aripile sfâşiate de ploaie",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe motivul anacreontic al înfrângerii zeului însuși în dragoste, sunt dominate de murmurul elementar dar armonic al pământului (câmpul scăldat în „zmalturi" de rouă, truda „arătorului" și aleanul lui spus în cântec, chemările turmelor, balsamul mirosurilor), ce mărturisește supremația de rotație veșnică a erosului: „Centru Făpturei! Tu izvorăști Iubirea, / Care renaște, mișcă, înalță Firea". Numai în aparență eteroclită, *Primăvara Amorului* își trage valoarea de la suflul, întrevăzut, al marilor mișcări cosmice, iar discursivitatea ei se aliază în mod paradoxal cu respectul impus de gravitatea tainelor ce i se revelează în suprapunerea iubirii cu „Cercul de aur": „Cât a dat Cercu la cercu meu mișcare, / Tremură Musa-mi să cânte nu e-n stare; / Nu vrând să spuie, dar vrând să tacă multe: / Un Cerc întoarce pe toți câți au s-asculte". Când demersul meditativ și punerea în scenă a gândului sunt părăsite, **V.**, care nu a moștenit dezinvoltura cu care părintele său își dezvăluia simțirile intime, se arată stângaci chiar în spațiul primar al liricii: poezia erotică. Observația trăirii este exactă, iar nuanțele sentimentului au o varietate neatinsă până la el. De la unirea în spirit, ce „deschide cerurile", din *Minutul îndumnezeit*, la pornirea idolatră, dar nefericită, de a îndrăgi „tot vise", „ca Donchișot" (*Potpuri*), sunt amintite iubirea inocentă, „zmerită ca vioreaua", iubirea crudă ca inima fiarelor, dragostea umilită, cea rănită sau silită, sacrificiul inimii „-mpironată" pe „jărtfelnic", dar și împlinirea totală („Vrei să-mi prenoești ființa? / Zâmbetul tău nu mă-nșală! / Luciferi-ți luminară / Labirintu vieții mele! [...] Și de-ntârziași, ca înger / Vii acum! Vremea e-ntreagă!" – *La adevărat iubita*). Însă, în căutarea formei, pe urmele clasicismului epigonic italian, ale liricii neoanacreontice și ale micii poezii franceze de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, adevărul sentimentelor sau vigoarea senzațiilor sunt sacrificate convenției idilice sau pastorale, jocurilor de artificii ale unor *concetti*, grației minore, tonalităților tânjitoare. Astfel, Anacreon, Athanasios Hristopoulos, Metastasio (din care traduce cantoneta *La partenza*), Giambattista Marino (ale cărui *Canzone dei baci* le imită în *Baciuri*), Gabriello Chiabrera, Claude-Joseph Dorat, Évariste Parny, Jacques Delille, Gentil-Bernard au ecouri numeroase în lirica lui galantă, manieristă și împovărată de un aer vetust. Dar **V.** e un poet interesant prin deschiderea registrului liric și îndrăzneala cu care, urmându-i pe Ienăchiță și pe Nicolae în ciclul său de inspirație folclorică, asociază balada, „a bătrânilor povestire", cu satira. După cum, prin tușe groase, reușește să dea tabloul forțelor nopții în acompaniamentul stihiilor dezlănțuite – portretul vrăjitoarei din *Peaza rea*, mișcarea ei nebunească sunt remarcabile: „Fermecă lună, fermecă soare: / La mormânt urlă, cu scrâșniri plânge, / De morți când seul, fălci, oase strânge. / Aici făclia neadormită / Dospește, arde, cade uimită; / Apoi se scoală, fuge nebună, / În vas de nouă frați sânge-adună" –, cu ironie el imaginează că „ascunsa știință" a ielelor și-a pus pecetea pe răul care a acaparat țara și pe literații ei: „Mulți limbi-n loc a-i da folos, / Dau șchioapă Românie" (*Ielele*). Pentru că, odată cu satira, se strecoară îndoiala asupra capacității unificatoare a conștiinței, un instrument optic puternic, ocheanul, adâncind, simbolic, vederea, dezvăluie tabloul lumii, răsturnat, într-un amestec de bestiar și monstruozitate și, mai ales, îl arată pe **V.** ca pe un cenzor al moravurilor publice mai puțin formal, mai angoasat și atacând viciile –

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atunci când inima-rod de pom e adăpostul unui „vermuleţ / Viu, nesăţios, isteţ" – în ceea ce ele au mai profund şi mai neliniştitor: „Tiţii, d-aur gândac gros, / Inima-i atârnă-n jos; / Râvna-i e tot spre plăceri! / Spre nesaţiu! Spre averi! / Pizmuiri ca omizi pic, / Mândria, ca păun mic, / Bârfirea, ca greu tăun..." (*Ochianul*). **V.**, autor al primelor creaţii în lirica de concepţie şi în cea militantă, rămâne în istoria poeziei româneşti datorită efortului de a aduce, fie şi sub forma juxtapunerii cumulative ori a căutării repetate, intensitate spirituală în meditaţie şi vibraţie umanitară în versul patriotic. Meritele lui sunt legate şi de contribuţia însemnată la rafinarea progresivă a limbii poetice (varietatea speciilor şi a tiparelor metrice), de interesul său pentru traduceri. **V.** a tălmăcit, pentru nevoile teatrului, din autorii dramatici mai cunoscuţi ai vremii: August von Kotzebue (*Grădinarul orb sau Aloiul înflorit, Ceasul de seară*), Fr. W. Ziegler (tragedia *Ermiona sau Mireasa lumii celeilalte*), Heinrich von Collin (*Regulu*), Eugène Scribe, ca şi din clasici (Racine, *Britanicu*), dar şi din Lamartine. O comedie din 1839, intitulată *Voiaj din Podu Mogoşoaii pân-în Ţigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat şi pe mare* , îi este atribuită.

Familia Văcăreştilor, prin formaţia intelectuală comună, caracteristică pentru spaţiul sud-estului Europei, unde hegemonia culturii greceşti şi influenţa otomană încă erau, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, realităţi vii, a fost unanim recunoscută drept „începătoare de timpuri noi în literatura română". Deşi cultura lor avea o bază clasică, iar ei foloseau încă neogreaca în scrierile literare, cunoaşterea limbilor italiană şi franceză (dar şi germană) şi „această îndrăzneală" a lui Ienăchiţă de a încadra, pe baza „sistemei grămăticeşti", limba noastră în aria romanităţii, au dus la o deschidere spirituală în faţa noilor idei ale timpului (şi în faţa spaţiului de cultură apusean), percepute prin Voltaire, Rousseau, Lamartine. Înnoirea vine de la Ienăchiţă Văcărescu, cel care a legat destinul acţiunii („râvnei") în domeniul culturii de descoperirea şi valorificarea limbii. El a avut o intuiţie fundamentală: patria poeziei şi a poetului este limba neamului. Gramatica sa, pentru prima dată, aducea deslușiri asupra poeticii sau asupra artei versului. Dar când a părăsit domeniul exerciţiului savant şi rigoarea regulilor, datorită unei intuiţii profunde (sprijinită de obişnuinţa circulaţiei anonime a compoziţiilor de autor şi de împletirea lor cu cântecul de lume şi cântecul poporan), a preferat limpezimea adâncă şi prototipală a creaţiei folclorice, româneşti şi balcanice, receptată, aceasta din urmă, prin intermediul poemelor neoanacronice ori al cărţilor populare. Alecu Văcărescu asigură trecerea între vibraţia adâncă a sensibilităţii şi sentimentului şi un fel de „scenariu scriptural", în care, prin imagini de o veche sorginte, precum privirea (ochii) sau oglinda, îşi fac simţită prezenţa atât lucrarea fanteziei, cât şi dedublarea, instinctiv-barocă, a obiectului. Formulele consacrate, clişeele nu sunt ocolite, însă ceea ce, dincolo de ele, a încercat acest poet mort tânăr a fost eliberarea dată de starea de poezie prin imaginaţie, artificiu graţios şi uneori, pe urmele lui Petrarca, prin sacralizarea iubirii. Nicolae Văcărescu, mai puţin înzestrat în vers, dar un preţuitor al nobleţii gestului cultural, a fost, în sânul familiei, un liant între generaţii şi un fin diriguitor moral. La noi, corespondenţa adresată nepotului său, Iancu, e primul schimb de scrisori în care interesul se deplasează dinspre zona intimităţii spre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

problemele creației literare. Iancu Văcărescu are „psihologia unui poet profesionist", preocupat, din punct de vedere formal, de varietatea reprezentărilor și a stihurilor, dar și cu o misiune asumată cu sinceritate și transpusă într-o mitologie personală: de la „a patriei cinstire" la atenția acordată de către un creator reformator și mesianic „trezviei" omului, în genere lipsit de o conștiință de sine, în procesul raportării lui la Adevăr, Iubire ori Prieteșug, imagini reflectate ale divinității. Încercând, timid, să exprime prin decor o stare de suflet ori prezența-absență a absolutului, poetul rămâne ancorat în alegorie, metonimie, imaginar mitologic și în cadrul liricii de idei, pentru care pune piatra de temelie odată cu poemele *Adevărul*, *Cercul de aur*, *Simpatia*. Natura evocată de Iancu Văcărescu, chiar în interiorul pastoralei și idilei, este o prezență epifanică. Lirica sa cetățenească are substanță, fiind însuflețită de idealul misionar al poetului. „A patriei cinstire", legatul lui Ienăchiță, devenise pentru Iancu principiu al vieții și al creației. Silogistica sa, întorsăturile greoaie, absența melodicității versului pălesc în fața unui poet care a cuprins conștiința umană în conștiința estetică. Alături de Ion Budai-Deleanu, contemporan, în Transilvania, cu Ienăchiță, cei patru Văcărești au fost întemeietorii poeziei române.

Os de domn, Ienăchiță Văcărescu și-a purtat domnia adânc, până în rărunchii vorbelor pe care astăzi cu fală le rostim ca să subliniem ideile noi și vitale ale națiunii noastre. Din melancolie mă gândeam odată că cel care are sisteme e sortit pierderii, cel care are idei – armistițiior, iar cel care poate gândi un singur postulat – victoriei. Mai mare peste inimile noastre de poeți, Ienăchiță Văcărescu a știut să rostească două postulate ale zonei estetice:

1) creșterea limbii românești
2) și-a patriei cinstire.

NICHITA STĂNESCU

Adevăratul poet de tranziție între neoclasicismul de secol XVIII și romantismul pașoptist este Iancu, din cea de-a treia generație a Văcărești lor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica lui erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan. [...] *O parte din lirica lui Iancu Văcărescu este, desigur, în maniera Alecu–Conachi. El a citit pe Gentil-Bernard (îi prelucrează un „bacchic"), Lebrun Pindare, pe Delille, pe Millevoye, dar și pe Cârlova (și lui îi închină o poezie), legând pe Sappho, pe Ovidiu și pe Catul de romantici, după ce a trecut prin lirica secolului XVIII, cam în felul în care o făcuse Lamartine.*

NICOLAE MANOLESCU

SCRIERI: *Poeziile Văcăreștilor*, îngr. Mihail Dragomirescu și Emil Gârleanu, pref. A.I. Odobescu, București, 1908; Văcărești, *Poezii*, îngr. P.V. Haneș, București, 1924; *Corespondența literară dintre Nicolae și Iancu Văcărescu*, îngr. și pref. I. Vîrtosu, București, 1938; [*Versuri*], în *Poeții Văcărești. Viața și opera lor poetică*, îngr. și pref. Paul I. Papadopol, București, 1940, *39–88*, *101–137*, *153–163*, *195–334*;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poeţii Văcăreşti, C. Conachi, *Poezii*, îngr. şi pref. Ion Pillat, Bucureşti, [1942]; Poeţii Văcăreşti, *Scrieri alese*, îngr. Elena Piru, introd. Al. Piru, Bucureşti, 1961; Poeţii Văcăreşti, *Opere*, îngr. şi introd. Cornel Cârstoiu, Bucureşti, 1982; Iancu Văcărescu, *Opere*, îngr. şi introd. Cornel Cârstoiu, Bucureşti, 1985.

Repere bibliografice: Alexandru Odobescu, *Opere*, II, îngr. Marta Anineanu şi Virgil Cândea, Bucureşti, 1967, *42–83*; Iorga, *Ist.lit. XVIII,* II, *120–122, 394–399*; Iorga, *Ist.lit. XIX,* I, *30–40, 147, 154–157*; Ibrăileanu, *Opere*, VII, *287–296*; Densusianu, *Lit.rom.*, I, *101–111, 116–118*, II, *57–76*, *Opere*, III, *321–323*; Bogdan-Duică, *Ist.lit.*, *1–38*; Iorga, *Ist.lit.*, III, *136–149, 280–282*; Ariadna Camariano, *Influenţa poeziei lirice neogreceşti asupra celei româneşti. Ienăchiţă, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann şi modelele lor greceşti*, Bucureşti, 1935; Zarifopol, *Pentru arta lit.*, II, *78–88*; Perpessicius, *Opere*, VIII, *101–106*; Popovici, *Romant.rom.*, *147–154*; Paul I. Papadopol, *Poeţii Văcăreşti, Viaţa şi opera lor poetică*, Bucureşti, 1940; Călinescu, *Ist.lit.* (1941), *71–75, 112–118, Ist., lit.* (1982), *65–70, 111–117*; Al. Piru, *Poeţii Văcăreşti*, Bucureşti, 1967; *Ist.lit.*, II, *170–177, 192–206*; Anghelescu, *Preromant. rom., 69–89, passim*; Păcurariu, *Clas.rom.*, *41–58*; Cornea, *Originile, 125–126, 134–143, 146–148, 152–156, 343–364*; Cornel Cârstoiu, *Ianache Văcărescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1974; Mihail Cărataşu, *Documentele Văcăreştilor*, pref. Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1975; *Dicţ.lit.1900, 889–896*; Simion, *Dimineaţa, 19–54*; Scarlat, *Ist.poeziei*, I, *105–107, 173–180, 234–236*; Anghelescu, *Textul*, *40-46*; Cioculescu, *Itinerar*, V, *54–59*; Manolescu, *Istoria*, I, *93–102, 119–121*; Ursu, *Contribuţii*, *389–394*; *Dicţ. analitic,* II, *264–266*; *Dicţ. esenţial, 870–875*; Victor Petrescu, *Poeţii Văcăreşti*, Târgovişte, 2002; Perian, *A doua tradiţie, 178–180, 193–206, passim*; Victor Petrescu, *Văcăreştii – o dinastie poetică*, Târgovişte, 2003.

Résumé

S'appuyant sur une documentation solide, cet article présente la vie et l'œuvre des Văcărescu, une famille de noble souche, travaillant pour le bien-être du peuple et de la culture roumaine. Les Văcărescu ont tous été, de père en fils, poètes et fins connaisseurs de plusieurs cultures: latine, grecque, turcque, française, allemande et italienne. Ienăchiţă Văcărescu est le grand aïeul au remarquable talent de poète qui a donné naissance à cette lignée dont font partie aussi Alecu, Nicolae et Iancu. Nous devons à Ienăchiţă Văcărescu l'une des premières grammaires du roumain: *Observaţii sau Băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti* (en 1787 – à Râmnic et à Vienne). Alecu, le fils aîné de Ienăchiţă, reste connu pour son aisance à composer des vers en différentes langues et ses sentiments fougueux qui l'ont mené à une disparition précoce, à trente ans. Ayant une conscience d'écrivain plus modeste, le frère d'Alecu, Nicolae s'est occupé à recueillir dans une archive les écrits de ses proches, mais il nous a laissé, quand même, deux poèmes (*Durda* et *Un pic dă nădejde d-aş şti c-o să-mi vie*) qui dépassent le plat style anacréontique de l'époque. Celui qui élargit l'expression poétique, en variant les genres, les espèces et les techniques, c'est Iancu, le dernier des Văcăreşti.

Mots-clé: Ienăchiţă Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Alecu Văcărescu, Iancu Văcărescu, grammaire roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STERE, C.[ONSTANTIN]

dr. Victor Durnea*

(1.VI.1865, Horodişte, j. Soroca – 26.VI.1936, Bucov, j. Prahova), gazetar şi prozator. Este fiul Pulcheriei (n. Kaciaunov) şi al lui Gheorghe (Iorgu) Stere, proprietar al unor întinse moşii în ţinutul Soroca. Bunicul patern, Ştefan Stere, era, se pare, grec sau aromân din Grecia, stabilit ca arendaş pe la începutul secolului al XIX-lea în zona Botoşanilor, de unde, în urma căsătoriei cu Maria Catargi, îşi extinsese activitatea până la Nistru. După anexarea Basarabiei de către Rusia, acolo a rămas o parte din copii, printre care şi Gheorghe Stere, ceilalţi preluând moştenirea din dreapta Prutului. Circumstanţe diverse au făcut ca Pulcheria (Profiria) Stere, fiică şi ea de moşier scăpătat, mult mai tânără decât soţul ei, să îl lipsească pe cel dintâi, probabil, vlăstar al său de dragostea maternă şi să îl lase cu totul în grija servitorilor, ceea ce îl traumatizează profund pe copil, care va avea o sensibilitate excesivă, dar, în acelaşi timp, îl va face să se ataşeze de umiliţii şi obijduiţii de pe moşia părintească. În acest sens a fost influenţat şi de preceptorul angajat pentru a-i da primele învăţături, un student rus câştigat de curentul narodnicist. De prin 1875, **S.** îşi continuă studiile într-un pension german din capitala Basarabiei, apoi, la „gimnaziul nobilimii". În ultimele două clase, se apropie de mişcarea revoluţionară, contribuind la înfiriparea „cercurilor de autoinstruire" chişinăuene, implicându-se probabil şi în alte acţiuni (transport de literatură marxistă). Chiar înaintea examenului de absolvire, în noaptea de 11–12 mai 1884, este arestat şi închis în „castelul penitenciar" din Chişinău, de unde este eliberat, după trei săptămâni, pe cauţiune. Deşi găsit nevinovat, este eliminat din şcoală şi nu poate să îşi susţină bacalaureatul. Totuşi, toamna, se afla la Odessa, cu intenţia de a frecventa Universitatea. În decembrie, însă, este din nou arestat, într-o altă „afacere" – a „cercului revoluţionar Borzeakov" – şi, deşi la percheziţie nu i se descoperă nimic ilegal, e închis câtva timp. Pus în libertate până la terminarea anchetei, se căsătoreşte în primăvara anului 1885 cu Maria Grosu, fiică a unui „consilier agricol" din Bender. Tergiversată mult, ancheta în care e implicat **S.** se încheie în iunie 1886, el fiind deportat, „pe cale administrativă", pe trei ani, în Siberia Occidentală, la Kurgan. Aici i se alătură şi soţia, care, după naşterea primului lor copil, Roman (la sfârşitul lui mai 1887), va trebui să se întoarcă în Basarabia. **S.** este transferat, se pare la cerere, în Turinsk, unde, împreună cu alţii, încearcă să scoată o gazetă a deportaţilor şi să lanseze un protest contra abuzurilor administraţiei siberiene. Până la definitivarea anchetei este expediat în nordul extrem al gubemiei, la vărsarea fluviului Obi, apoi adus înapoi şi încarcerat în închisoarea din Tobolsk. De aici, în

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide", al Academiei Române – Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 151–159, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noiembrie 1888, adresează un memoriu conducerii departamentului de resort, în care declara că nu este „duşman" al regimului şi că nu împărtăşea concepţiile revoluţionare ale celorlalţi deportaţi, cerând scoaterea din închisoare şi trimiterea într-un loc din care să poată coresponda cu familia. Totuşi rămâne în închisoare până în noiembrie 1889, când se dă sentinţa în „afacerea gazetei exilaţilor" – trei ani de deportare în Siberia Orientală, mai precis în Iakuţia. Va pleca totuşi din Tobolsk abia în mai–iunie 1890, dar nu în locul stabilit iniţial, ci în satul Serghinsk, gubernia Eniseisk, în drum îngăduindu-i-se o şedere mai îndelungată la Krasnoiarsk. În toate locurile de detenţie, dar mai ales în Turinsk, în Tobolsk şi în Krasnoiarsk, **S.** se străduieşte să se instruiască temeinic, profitând de contactul cu numeroşii intelectuali din deportaţie, dar şi de cărţile pe care şi le comandă la o mare librărie moscovită. La Tobolsk începe să redacteze în ruseşte un fel de tratat de filosofie. Înainte de împlinirea sorocului, în martie 1892, i se aprobă „un concediu de patru luni pentru a-şi vedea părintele bolnav", astfel încât pe la sfârşitul lunii următoare ajunge pe meleagurile natale. La terminarea „concediului" solicită, prin mareşalul nobilimii basarabene, o prelungire pe alte patru luni, care acoperă în fapt restul pedepsei. Nutrind îndoieli serioase asupra perspectivelor mişcării revoluţionare din Rusia şi fiindu-i interzis să urmeze studii universitare, se decide să treacă în România, unde ajunge în decembrie 1892. Se stabileşte la Iaşi, atras de cercul socialist al lui Ioan Nădejde, în care e primit ca un adevărat martir, dar şi de Universitate, unde se înscrie la Facultatea de Drept. Va debuta la „Munca", în 28 martie 1893, cu articolul *O sinucidere*, semnat C. Minuseanu. Ideile politico-sociale şi le afirmă iniţial prin înfiinţarea societăţii studenţeşti Datoria, al cărei scop era „contribuirea la ridicarea nivelului cultural al poporului", apoi în primele articole publicate, sub pseudonimul C. Sorţescu, în august–septembrie 1893 în ziarul ieşean „Evenimentul", intitulate *Socialiştii şi mişcarea naţională*. Pledoaria era continuată, în suplimentul literar al cotidianului „Adevărul", cu „foiletonul social" în opt părţi *Din notiţele unui observator ipocondric*, iscălit Observator Ipocondric, şi într-o suită de articole şi note găzduite de săptămânalul „Evenimentul literar", în 1894, semnate cu pseudonimele C. Şărcăleanu şi Verax (utilizat împreună cu G. Ibrăileanu) ori cu iniţialele Ş-V (tot cu Ibrăileanu); în „Lumea nouă" iscălea Visător. În preajma susţinerii licenţei (teza, tipărită în 1897, se intitulează *Evoluţia individualităţii şi noţiunea de persoană în drept*), insera în revista „Arhiva", sub titlul *Încercări filosofice*, fragmente din tratatul proiectat şi scris în surghiunul siberian. Deşi nu intră în Partidul Social Democrat al Muncitorilor din România, **S.** are un rol important în decizia „tinerilor generoşi" care în 1899 aderă la Partidul Liberal. Ales consilier municipal (ajutor de primar) încă în 1898, devine deputat în 1901. În acelaşi an e numit profesor suplinitor la Catedra de drept administrativ şi constituţional a Facultăţii de Drept din Iaşi, peste doi ani fiind definitivat prin concurs. Practică intermitent şi avocatura, ceea ce îi îngăduie să petreacă mai multe luni, în 1905-1906, în Basarabia, aflată în efervescenţă revoluţionară, unde face să apară, cu fonduri puse la dispoziţia lui de guvernul conservator, ziarul „Basarabia", condus de Em. Gr. Gavriliţă. De la Chişinău trimite corespondenţe iscălite C. Şărcăleanu, M. Costea, pr. Onofrei etc., câtorva ziare din ţară, printre care şi „L'Indépendance

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

roumaine". Între timp, apare, la începutul lui martie 1906, revista „Viața românească", plănuită mai de mult împreună cu prietenii săi ieșeni – G. Ibrăileanu, C. Botez, Ion Botez, Mihai Carp, Gh. Kernbach și N. Quinezu –, pe a cărei copertă apare ca director împreună cu Paul Bujor. În primul deceniu de existență a publicației, **S.** dă la lumină studii, articole și comentarii pe teme economice, sociale și politice (*Social-democratism sau poporanism?*, *„Neoiobăgia" d-lui Gherea*, *„Foametea constantă" și chestia agrară*, *Organizația locală*, *Fischerland*, *Țară de latifundii*, *Piemont românesc?*, *Formarea latifundiilor*, *„Pentru ce s-au răsculat țăranii"*, *Pe terenul principiilor...*), câteva eseuri de critică literară (*Cântarea pătimirii noastre...*, *Petroniu veacului al XIX-lea: Oscar Wilde*, apoi *Henrik Ibsen*, *Contele L.N. Tolstoi*, *„Europa" pentru un călător român din 1825*, *H. Taine și revoluția franceză)*, numeroase note polemice (la rubrica *„Miscellanea"*, îndeobște semnate cu pseudonimul colectiv Nicanor & comp.), la care se adaugă, în 1906, notele de călătorie *Patru zile în Ardeal* și, în 1912, o amplă proză, *În voia valurilor*, semnată cu pseudonimul C. Nistrul. Ambele lucrări vor fi tipărite în 1916. Prefect de Iași, după izbucnirea răscoalei din 1907, președinte al clubului liberal, cu perspective de a deveni ministru, rector al Universității ieșene (1913–1916), **S.** cere reforme radicale (largă împropietărire a țăranilor, vot universal etc.). Odată cu declanșarea conflagrației mondiale, el se plasează pe o poziție diferită de aceea a Partidului Liberal și a opiniei publice, militând de la tribuna Parlamentului și în paginile „Vieții românești" (*România și războiul european*, *Pentru ce sunt un trădător...*, *„Puhoiul"*, *Discursul d-lui Take Ionescu*, ultimele trei sub genericul *Din carnetul unui solitar*) pentru intrarea în război de partea Puterilor Centrale, împotriva Imperiului Țarist, întru reintegrarea Basarabiei în statul român. Rămas în București după ocuparea orașului, scoate, între 1 septembrie 1917 și 12 noiembrie 1918, cotidianul „Lumina", în care dă aproape zilnic un editorial, articole și note. Cu încuviințarea sau, poate, chiar din însărcinarea guvernului condus de Al. Marghiloman, va participa la întrunirea Sfatului Țării ținută la Chișinău, discursurile sale contribuind semnificativ la adoptarea hotărârii din 27 martie 1918, de unire a teritoriului dintre Prut și Nistru cu România. Decorat de rege, împreună cu principalii făptuitori ai evenimentului, un an mai târziu, în contextul victoriei Antantei și a tragerii la răspundere a celor ce „colaboraseră" cu armatele de ocupație, este arestat, dar eliberat după o lună, fără judecată. Suspendat definitiv din învățământ, va fi totuși ales deputat de Cetatea Albă, apoi de Soroca și validat ca atare. Dar acuzațiile de trădare vor fi reiterate la toate inițiativele politice ale lui **S.** (un anteproiect de constituție, formarea Partidului Țărănesc, fuzionarea acestuia cu Partidul Național din Transilvania etc.), climatul ostil împiedicându-l să le ducă până la capăt și, implicit, să ocupe locul de lider pe care îl merita. În 1929, optează pentru locul de senator de drept, după un an dându-și demisia din Partidul Național Țărănesc, gest pe care îl va justifica în *Documentări și lămuriri politice. Preludii: Partidul Național-Țărănesc și „cazul Stere"* (1930). Părăsind prim-planul vieții politice, mai participă totuși la fondarea Partidului Țărănesc Democrat din Basarabia și a gazetei „Zările", apoi a Partidului Radical Țărănesc. De-a lungul celor zece ani de activitate politică postbelică, se manifestă mai rar publicistic,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trimiţând intermitent texte, sub vechiul generic *Din carnetul unui solitar*, la „Viaţa românească" şi la „Adevărul literar şi artistic", în acesta din urmă dând la iveală, în 1927, şi o suită de comentarii asupra câtorva scriitori ruşi (Andrei Belâi, Vsevolod Ivanov, Isaak Babel). Suferind de cord, retras la moşia Bucov, după ce îşi republică, în mai 1930, în ziarul ieşean „Avântul" proza *În voia valurilor*, purcede la elaborarea ciclului romanesc care îl va consacra (iniţial dictat stenodactilografilor L. Leoneanu şi A. Byck, apoi „stilizat" de G. Ibrăileanu, G. Topîrceanu şi, mai târziu, de Al.A. Philippide). Astfel, tipăreşte în ritm precipitat opt volume – *Prolog: Smaragda Theodorovna*, *Copilăria şi adolescenţa lui Vania Răutu* şi *Lutul* (1932), *Hotarul* (1933), *Nostalgii* (1934), *Ciubăreşti* şi *În ajun* (1935) şi *Uraganul* (1936). Moartea neaşteptată, grăbită de tensiunea în care trăise după război şi de efortul depus, mai cu seamă în ultimii ani, lasă neterminată această operă, care se va bucura de un neobişnuit succes de public şi de critică.

Personalitate puternică, nutrind o nestrămutată încredere în propria superioritate morală şi intelectuală, în justeţea opiniilor sale, impunându-se aproape ca o forţă a naturii, nu însă fără o anume abilitate în regizarea apariţiilor publice, **S.** începe îndată după sosirea în România să-şi promoveze convingerile politice şi culturale generate de experienţe din Rusia. Primele articole, din „Evenimentul", avansează deja ideea atitudinii greşite a socialiştilor faţă de mişcările naţionale, precum şi aceea a inaplicabilităţii marxismului în ţările agrare, în care proletariatul propriu-zis lipseşte. În astfel de ţări, implicit în România, soluţia optimă ar fi fost desăvârşirea revoluţiei burgheze, prin introducerea, pe cale parlamentară, a reformelor democratice, în special a votului universal, prin împroprietărirea ţăranilor, concomitent cu ridicarea nivelului lor cultural, categoria socială fiind desemnată, în virtutea ponderii ei numerice şi economice, prin termenul „popor". Un rol important revenea – în ochii ideologului – intelectualilor, inclusiv artiştilor, îndeosebi celor ieşiţi din popor. Programul este numit încă din acest moment „poporanist", **S.** precizând că e vorba de un curent prezent şi în Anglia, dar mai ales în Rusia, unde aşa-numitul *narodnicestvo* cunoscuse între 1870 şi 1885 o amploare extraordinară. O prezentare mai detaliată a acestor mişcări o face în „Adevărul", de astă dată în antiteză şarjată cu comportamentul tineretului intelectual român, inclusiv cel socialist, totul culminând într-o expunere vibrantă a crezului propriu. Prioritatea vădită a obiectivului privitor la intelectualitate îl determină să treacă imediat la propovăduirea lui, pentru care găsise şi o tribună adecvată, la nou-apărutul „Evenimentul literar", unde e secondat de câţiva tovarăşi de idei, între care foarte activ se arată G. Ibrăileanu. Cu referire la limba literară, **S.** observă că aceasta trebuie să fie „un rezultat al lucrării împreună pe terenul social, cultural şi intelectual a maselor muncitoare, dintr-o parte, şi a păturii culte poporaniste [...] dintr-alta". Alt articol (*Ce cerem de la artişti?*) vorbeşte despre „marginile peste care nu se poate trece", margini „arătate de datoriile morale pe care le are orice om cult crescut şi susţinut de «economia naţională» – faţă cu masele muncitoare şi nenorocite ale poporului nostru (totalitatea claselor muncitoare şi producătoare)", de un „minim" de cereri, desemnat chiar prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

termenul „poporanism", ce cuprinde „iubirea sinceră pentru popor, apărarea intereselor sale, lucrarea cinstită spre a-l ridica la nivelul unui factor social şi cultural conştient şi neatârnat". Definiţia este completată cu observaţia că poporanismul „e mai mult un sentiment general, o atmosferă [...] intelectuală şi emoţională decât o doctrină şi un ideal bine hotărât". În altă parte formulează şi postulatul caracterului naţional al oricărei literaturi poporaniste. Clarificări sunt aduse apoi în alte articole – *Omul perfect*, *„Motivele" artei*, *„Poporul" în artă şi literatură*, *Arta pentru popor*. Ultimul, cuprinzând un amplu excurs în artele plastice şi în dramaturgia europeană, dă seamă şi de largul orizont cultural al ideologului. Prin aceste texte, ca şi prin acelea datorate lui Ibrăileanu, noul program este conturat destul de pregnant în liniile sale mari. Stadiul nu este însă depăşit, cei doi promotori lăsându-se antrenaţi într-o polemică oarecum laterală, cu revista „Viaţa" a lui A. Vlahuţă, nu mult după aceea „Evenimentul literar" fiind nevoit să-şi înceteze apariţia. Nu se produsese nici susţinerea prin creaţii literare valide. Dar, odată lansate, ideile şi-au continuat acţiunea, chiar dacă **S.**, ca şi Ibrăileanu, nu mai intervine publicistic, aproape un deceniu, în favoarea lor. Lupta va fi reluată, pe alt plan, în paginile „Vieţii româneşti". În afară de reiterarea ideilor anterioare, directorul „pentru partea literară" aduce o serie de nuanţări ale conceptului, mai ales prin replici incisive date în polemicile purtate cu revistele „Convorbiri literare" şi „Convorbiri critice", cu „Sămănătorul" şi „Neamul românesc literar", cu „Noua revistă română" etc. Impact major are îndeosebi „cronica" la volumul de debut al lui Octavian Goga, poezia ardeleanului fiind considerată expresia integrală şi cea mai valoroasă a poporanismului literar. Distincţii subtile operează şi comentariile referitoare la scriitori din epoci diferite, ca Oscar Wilde, Henrik Ibsen şi Lev Tolstoi. Ideile poporaniste sunt vehiculate şi în *Patru zile în Ardeal*, relatare a unei scurte călătorii întreprinse în mai 1906, text ce relevă şi un cert dar de povestitor, umor, spirit de observaţie, capacitate de portretizare în câteva tuşe sigure. De altminteri, publicistul **S.** arătase de la început calităţi de scriitor. În „foiletonul social" din 1893, patetica expunere a crezului democratic şi naţionalist e aşezată în rama, literară, a unei scrisori de sinucigaş, în care informaţiile autoreferenţiale incomplete, generând o aură de mister, alternează cu relatarea unor întâmplări cu personaje apăsat antitetice: meschini, duplicitari studenţi, intelectuali şi politicieni români, pe de o parte, generoşi poporanişti englezi şi ruşi, pe de alta. Inserţii confesive şi scrutări meticuloase ale propriei interiorităţi apar şi în pledoariile *pro domo* ale omului politic – *Spovedanie pentru oamenii cinstiţi* (1908), *Pentru ce sunt un trădător...* (1915), discursul *Un caz de conştiinţă* (1921) ori *Documente şi lămuriri...* (1930), unde se află şi un remarcabil portret al lui Iuliu Maniu. Concomitente cu cele dintâi „spovedanii" sunt şi câteva încercări beletristice, alcătuite din „amintiri *à la Creangă*", o schiţă pe tema unei reîntâlniri târzii, o descriere a Ceahlăului. Astfel, este firească apariţia în 1912 a unei proze remarcabile, *În voia valurilor*. Subtitlul *Icoane din Siberia* focalizează atenţia asupra suitei de tablouri, unele de un exotism original, „întors" – tărâmul explorat neavând nimic din farmecul obişnuit ale „primitivităţii" –, altele de un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adânc umanitarism, dezvăluind un infern concentraţionar, dar toate de un realism halucinant. În profunzime, însă, proza posedă robusta armatură a unui subiect unitar. Coborârea pe fluviul siberian este un itinerar de iniţiere, străbătut de personajul central, basarabeanul Ion Răutu, surghiunit la ieşirea din adolescenţă, o călătorie la capătul căreia se produce revelaţia, iluminarea supremă. Tânărul îşi vede semenii (paznicii Feighin şi Sinenco, alţi deţinuţi, localnicii siberieni), dedaţi îndeobşte celor mai josnice fapte, ajungând în clipa maximei primejdii la o deplină umanitate. Faptul, repede uitat de cei în cauză, nu e mai puţin dătător de speranţă şi, ca atare, poate fi convertit în sens al vieţii, în ideal de luptă. *În voia valurilor* este astfel mai mult decât o nuvelă, e un roman *in nuce*, condensat, ceea ce se explică şi prin caracterul „ocazional", de operă ţintind să marcheze împlinirea unui secol de la răpirea Basarabiei. Sugerată şi de unii cronicari (Pamfil Şeicaru), dezvoltarea subiectului în forma unui bildungsroman (modele fiind *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe ori *Jean Cristophe* de Romain Rolland) pare să-l fi preocupat pe **S.** chiar de atunci. Întârzierea cu două decenii a realizării propriu-zise a adus o modificare a intenţiei, în sensul cuprinderii nu doar a segmentului „formării", ci a întregii vieţi a protagonistului, acelaşi Ion Răutu, care se identifică în chip evident cu autorul, şi, totodată, a frescei mediilor pe care le traversează. În varianta finală, neterminată, a romanului *În preajma revoluţiei*, formarea personalităţii lui Vania Răutu are totuşi o pondere mare în primele cinci volume. Cel dintâi, menit să pună în lumină factorii ereditari, precum şi circumstanţele familiale care îşi pun amprenta asupra copilului şi, în acelaşi timp, să dea icoana vieţii basarabene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, e până la un punct de sine stătător (lucru sugerat şi de titlu: *Prolog: Smaragda Theodorovna*), apropiindu-se în acelaşi timp cel mai mult de canonul tradiţional. Canavaua sa e dată de o dramă, inventată în parte de autor, inspirat şi de romanele lui Stendhal, Balzac, Flaubert, Turgheniev, Lev Tolstoi. E drama familiilor în care există o prea mare diferenţă de vârstă şi de nivel cultural între soţi, cu o rezolvare oarecum inedită: „bovarica" Smaragda sfârşeşte în ipostaza de cenzor al moralităţii obştei, dar şi într-un persistent resentiment faţă de fiul ei. Cei doi eroi capătă o fizionomie memorabilă, cu toate că pe alocuri naratorul cedează pasul moralistului ce expune „cazul" *ex catedra*, preocupat să nu lase nimic neexplicat. Şi tabloul mediului reţine atenţia, deşi e realizat cu precădere – folosindu-se ca pretext nunţi, botezuri, baluri şi „sobraniile dvorenilor" – prin aglomerare întrucâtva mecanică de tipuri, multe pitoreşti, dar care nu contribuie esenţial la progresul acţiunii principale, cum sunt cele două „instituţii" basarabene Alexandru Ivanovici Braşevan şi Anica Mesnicu, „mareşalul gubernial" Ştefan Gheorghevici Cazara, slavofilul Feodor Feodorovici Carpinschi, „moldovenizantul" Alexandru Matveevici Vătruţă, „cinicul" Ivan Nicolaevici Telega, „civilizatorul" baron August Milbrey von Pfälzer-Gröner zu Holstrom, hotelierul Gaspar Gasparovici Nazarian, cu rol de gazetă de informaţii a capitalei şi a provinciei întregi, donjuanul conte Przewicki, popa Vasile Cociorvă, lăutarul evreu Lemeş, cârciumarul Aizic, doica Irina, vechilul Alexandru, vizitiul Dumitru ş.a., dar şi prin comentarii sociologice. Carenţelor de acest fel li se adaugă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altele, din sfera lexicului, unde sunt frecvente rusismele, neologismele tehnice, cu efect de preţiozitate, ca şi cuvintele sau formele improprii, rămase în număr mare şi după intervenţia „stilizatorilor". Portretele Smaragdei şi al lui Iorgu Răutu, ca şi fresca de mediu substanţial completate în volumul al doilea al ciclului, unde locul central îl ocupă rememorarea câtorva dintre primele trăiri ale lui Vania Răutu, în ambianţa familială a Năpădenilor, apoi în pensionul germanului Faltin şi în „gimnaziul nobilimii" din Chişinău, rememorare dirijată prea vizibil, parcă spre a „documenta" ce putea fi simptom sau cauză a firii insurgente a protagonistului. Abia în partea a III-a, intitulată *Iniţiarea*, se intră pe făgaşul narării cursive a faptelor şi întâmplărilor ce culminează cu arestarea proaspătului bacalaureat admis în „mişcare". Acest segment, împreună cu volumele *Lutul*, *Hotarul* şi *Nostalgii*, formează ceea ce s-ar putea numi „romanul" revoluţionarului rus de origine basarabeană Ion Răutu, neîndoielnic panoul cel mai rezistent din ciclul *În preajma revoluţiei*. Valoarea lui stă în primul rând în extraordinar de bogata substanţă epică: viaţa de întemniţat a tânărului, peripeţiile întreitului său „pohod na Sibir" şi ale întoarcerii acasă, confruntarea sa cu „blestematele chestiuni", evoluţia de la marxismul ortodox la poporanism, în aprigă dispută cu diverşi ideologi, lupta dintre conştiinţa sa morală şi „lut". Stă, de asemenea, în puterea de a da relief aparte sutelor de figuri antrenate în magma efervescentă narăţiunii: reprezentanţi ai autorităţilor, surghiuniţi de cele mai diverse soiuri, siberieni get-beget ori colonişti de toate naţiile, mai fiecare cu o „poveste" a sa, tragică sau grotescă, stranie sau absurdă. În sfârşit, stă într-un progres notabil al proceedelor narative şi descriptive – memorabile sunt descrierile Obiului revărsat, a tărâmului arctic cu aurora sa boreală, a taigalei, adevărat poem în proză –, în mânuirea dialogului, în folosirea altor registre, precum jurnalul intim, scrisoarea, documentul „oficial". Valoarea panoului e minată, totuşi, de o serie de episoade cvasiidentice sau nesemnificative, cu personaje neindividualizate ori, pur şi simplu, „dubluri", de unele reveniri (precum întâmplările din „obştea plutitoare" pe Volga având în centru pe Fany Perlov şi Maria Culiceeva), de exprimări stângace. Nu la fel de rezistentă este secvenţa ultimă a ciclului, formată din *Ciubăreşti*, *În ajun* şi *Uraganul*, unii critici vorbind chiar de un eşec integral aici. Într-adevăr, transformarea materialului memorialistic în roman, reuşită în mare măsură în primele cinci volume, este ratată parţial în ultimele trei, experienţa politică recentă a autorului suscitându-i o pornire pătimaşă, resentimentară. Din cauza acesteia, tarele societăţii, ca şi defectele indivizilor, fie adversari, fie colaboratori apropiaţi şi prieteni vechi, sunt şarjate nejustificat, capătă deseori o înfăţişare grotescă. Pe acest fond, şi Vania Răutu, cu moralitatea lui perfectă, devine neverosimil, textul acuzând un flagrant *parti-pris* auctorial, un tezism apăsat. „Egocentrismul", idealizarea protagonistului-autor fac dificil de acceptat lectura propusă de N. Manolescu volumului *Ciubăreşti* ca „un roman satiric, pe alocuri memorabil prin sarcasmul corosiv", cu o „metodă, swiftiană la origine". Dar, pe lângă anumite capitole de „istorie ieroglifică", îndeosebi volumele *În ajun* şi *Uraganul* cuprind episoade romaneşti de calitate, precum cele care analizează relaţia lui Vania Răutu cu Eliza Orleanu şi cu Ivonna, călătoria în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Transilvania şi în Europa Occidentală (unde e şi întrevederea cu „generalisimul revoluţiei mondiale"). Pe acest palier se înscriu, de asemenea, amplele tablouri dedicate revoluţiei ruse din 1905–1906 şi răscoalei din 1907, cu scene plastice de acţiune în care sunt angrenate mulţimile, amândouă tributare însă în prea mare măsură documentelor, multe dintre ele preluate direct din rubricile de fapt divers ale periodicelor vremii. Neîncheiat, cu mari inegalităţi, *În preajma revoluţiei* îi asigură totuşi lui **S.** un loc important printre romancierii primei jumătăţi a veacului al XX-lea.

SCRIERI: *Patru zile în Ardeal*, Bucureşti, [1916]; *În voia valurilor*, Bucureşti, [1916]; *În literatură*, Iaşi, 1921; *Un caz de conştiinţă*, Bucureşti, 1921; *Remember*, Bucureşti, 1924; *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, 1929; ed. cu ilustraţii de G. Tomaziu, Bucureşti, 1945; ed. îngr. şi pref. Perpessicius, Bucureşti, 1965; ed. îngr. şi introd. Lidia Bodea, Iaşi, 1998; *Documentări şi lămuriri politice. Preludii: Partidul Naţional-Ţărănesc şi „cazul Stere"*, Bucureşti, 1930; *Opere*, îngr. şi pref. Perpessicius, Bucureşti, 1936; *Pajere*, îngr. Marica M. Caragiale, pref. Perpessicius, cu un portret de Marcel Iancu, Bucureşti, 1936; ed. bilingvă (*Pajere – Aigles royaux*), îngr. şi tr. Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1983; *În preajma revoluţiei*, Bucureşti, I-VIII, [1932]–1936; ed. I–IV, îngr. şi pref. Vasile Badiu, Chişinău, 1990-1991; ed. I-III, îngr. şi pref. Z. Ornea, Bucureşti, 1991–1993; *Scrieri*, îngr. şi introd. Z. Ornea, Bucureşti, 1979; *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, Bucureşti, 1988; *Preludiu. Pagini de presă*, îngr. Vasile Badiu, Chişinău, 1989; *În viaţă, în literatură...*, îngr. Vasile Badiu, Chişinău, 1991; *Sub pecetea tainei*, îngr. Marian Papahagi, pref. Nicolae Manolescu, postfaţă Ion Vartic, Cluj-Napoca, 1994; *Opere*, îngr. şi introd. Barbu Cioculescu, Bucureşti, 1994; ed. îngr. şi introd. Barbu Cioculescu, pref. Eugen Simion, Bucureşti, 2001; *Social-democratism sau poporanism?*, îngr. şi pref. Mihai Ungheanu, postfaţă Ilie Bădescu, Galaţi, 1996; *Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, introd. Valeriu Râpeanu, Bucureşti, 1996; *Singur împotriva tuturor*, îngr. Alina Ciobanu, Chişinău, 1997; *Documentări politice*, îngr. Iurie Colesnic, Chişinău, Bucureşti, 2002; ed. îngr. Alexandru George, Bucureşti, 1999.

Repere bibliografice: E. Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, IV, *239–240;* Al. A. Philippide, *„Craii de Curtea-Veche"*, VR, 1929, 4; Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, „Ultima oră", 1929, 103; Sebastian, *Jurnal, 265–270, 451–454*, N. Iorga, *Ist. lit. cont.* (1934), Ii, *285*; Perpessicius, *Menţiuni*, III, *1–11; Ovidiu Papadima*, „Pajere", G, 1939, 6; Vianu, *Studii şi portrete*, Bucureşti, 1938, *21–35*; Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Bucureşti, 1939, *79–96*; Călinescu, *Ist. lit.*, (1941), *812–815, Ist. lit.* (1982), *897–900*; Vianu, *Arta, 356–365;* Cioculescu, *Aspecte, 126–128;* A. E. Baconsky, *Mateiu I. Caragiale*, ST, 1958, 1; Tudor Arghezi, *Caragiale şi fiul*, IL, 1962, 6; Cioculescu, *Varietăţi, 392–397;* Crohmălniceau, *Literatura*, I, *525–539*; Perpessicius, *Alte menţiuni, 287–296*; Streinu, *Pagini*, I, *150–161*, II, *412–437;* Theodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, 1964; Călinescu, *Eseuri, 45–63*; George, *Semne, 17–37, 54–82*; Crohmălniceanu, *Literatura*, I, *564–578*; Muthu, *Orientări, 108–121*; George, *Sfârşitul*, I, *206–208*, III, *179–189, 201–208;* Dan, *Proza, 279–283*; Muthu, *Lit. rom., 236–255*; Ovidiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, 1977; Papu, *Clasicii, 167–182; Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenţei*, coordonator şi pref. Al. Oprea, Bucureşti, 1979; Al. Oprea, *Faţa nevăzută a literaturii,* 1980, *26–106*; Papahagi, *Eros, 46–57*; Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, 1981; Mariana Vartic, *Mateiu Caragiale: mitologie şi viziune asupra lumii,* DFC, *263–289;* Steinhardt, *Critică, 14–26*; Manolescu, *Arca,* III, *76–79, 100–109;* Ţeposu, *Viaţa, 55–61*; Scarlat, *Ist. poeziei*, II, *195–198*; *Mateiu I. Caragiale interpretat de...,* îngr. şi pref. Alexandru George, Bucureşti, 1985; Călinescu, *Biblioteci, 67–74*; Manolescu, *Teme*, VI, *66–75*; Zamfir, *Cealaltă, 32–39;* Negoiţescu, *Ist. lit.,* I, *223–224*; Petru Mihai Gorcea, *Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, 1995; Ioan Derşidan, *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul şi liturgicul operei*, Bucureşti, 1997; Iulian Boldea, *Faţa şi reversul textului (I.L. Caragiale şi Mateiu I. Caragiale*), Târgu Mureş, 1998; *Dicţ. analitic*, I, *235–239,* III, *263–265*, IV, *28–31*; Glodeanu, *Poetica, 323–337*; Durnea, *Orizonturi, 170–185*; Sorescu, *Lumea, 30–86; Dicţ. esenţial, 141–146*; Simion, *Ficţiunea*, III, *74–78*; Vârgolici, *Portrete, 255–276*; Ion Iovan, *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*, Bucureşti, 2002; Ion Vartic, *Clanul Caragiale,* Cluj-Napoca, 2002; Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale. Recitiri,* Cluj-Napoca, 2003; Gheorghe Glodeanu, *Poetica misterului în opera lui Mateiu Caragiale,* Cluj-Napoca, 2003.

Résumé

La jeunesse révolutionnaire de Constantin Stere, partisan des mouvements socialistes et de la lutte active contre l'injustice sociale et politique, est assez peu connue par le public plus large. Avant qu'il ne s'établît en Roumanie à Iassy, âgé de 27 ans, et qu'il ne devînt le chef du mouvement « poporaniste » (« peuple-iste »), il a été plusieurs fois arrêté et emprisonné. Une fois emménagé à Iaşi, il commence à déployer une large activité de journaliste, en écrivant des articles sociaux et politiques, et, puis, des essais littéraires. Constantin Stere se lance en politique et se lie d'amitié avec Garabet Ibrăileanu, le directeur de la revue littéraire *Viaţa românească* (*La vie roumaine*). Il fut en même temps professeur universitaire de droit et a eu beaucoup de chances à devenir premier-ministre. Le roman qui a bâti sa réputation littéraire, un roman-fleuve selon le modèle de *Jean-Cristophe* de Romain Rolland, s'appelle *În preajma revoluţiei* (*A l'époque de la révolution*).

Mots-clé: Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, le roman *În preajma revoluţiei*, le mouvement « poporaniste », revue littéraire « Viaţa românească »

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POPORANISM

dr. Nicolae Mecu*

Curent de idei politice, sociale şi literare de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea cristalizat în jurul revistelor ieşene „Evenimentul literar" şi „Viaţa românească" şi promovat de C. Stere şi G. Ibrăileanu, principalii lui teoreticieni. Termenul apare pentru prima dată într-un articol din serialul *Socialiştii şi mişcarea naţională*, publicat în revista „Evenimentul literar" din 13 august 1893 fără semnătură, dar aparţinându-i lui C. Stere, care combate ideea „monopolului" socialiştilor în materie de „iubire sinceră şi devotată pentru poporul lor", preconizând o „mişcare naţională" mai largă, cu „un caracter aşa să zicem *poporanist*". Cuvântul-cheie al **p.** este pronunţat încă de pe acum: *datorie*. Mai insistent şi mai limpede conturat, termenul revine în seria de articole ale aceluiaşi, *Din notiţele unui observator ipocondric*, publicate în ziarul „Adevărul" în octombrie–decembrie 1893, când este evocată şi „mişcarea revoluţionară" din Rusia „cunoscută sub numele de *poporanism*". Denumirea a fost interpretată de contemporani şi de cercetătorii **p.** drept un calc după rusescul *narodnicestvo* (provenit din *narod*, „popor"), propus de C. Stere. În recenzia din 1910 la lucrarea lui C. Dobrogeanu-Gherea *Neoiobăgia*, Stere arată totuşi că nu ar fi vorba nici de un calc lingvistic şi nici de vreo influenţă a fenomenului rusesc acoperit de acesta: „Ce am luat de la poporaniştii ruşi? Cuvântul? Dar nu sunt populişti în America şi poporali în Germania de sud? Şi întrebuinţez eu *în acelaşi sens* termenul? Ideea că fiecare ţară îşi are evoluţia şi politica ei care nu pot fi imitate? Dar aparţine ideea asta «originală» numai poporanişilor ruşi?" etc. Termenul se încetăţeneşte rapid, datorită „atracţiei la distanţă" exercitate de forme adjectivale din aceeaşi familie lexicală, care au cunoscut o largă şi intensă circulaţie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „popular", „poporal", „poporan". Sub impactul acestor forme deja existente, dar care desemnau o realitate generică, lipsită de o marcă doctrinară particulară, în numeroase întrebuinţări din epocă conceptul de **p.** are un sens ambiguu şi totodată mai extins decât cel definit de ideologii săi. Vagul şi extensia semantică sunt de găsit chiar şi în texte considerate îndeobşte antipoporaniste canonice. Astfel, discursul de recepţie în Academia Română rostit în 1909 de Duiliu Zamfirescu nu trimite la **p.** doctrinar, ci vizează promovarea exclusivistă a tematicii ţărăneşti şi a folclorului, după cum nici răspunsul polemic al lui Titu Maiorescu nu foloseşte sensul specializat al termenului şi nu se referă la creaţiile subsumate lui. Cu acelaşi statut incert, conceptul reapare în raportul academic al lui

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

RITL, nr. 1–4, p. 161–168, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Maiorescu, din mai 1910, asupra unei cărți de Ion Dragoslav și unde „poporanism" este luat cu înțelesul de imitare falsă și artificioasă a stilului popular. Referatul execută lucrarea scurt, prin reducția logică la care predispune comparația cu Ion Creangă, sugerat ca artist cu adevărat „poporanist": „El vorbea și scria de la sine în graiul țăranului moldovean; la el stilul poporan era firesc. D-l Dragoslav umblă după cultură literară; stilul său țărănesc e meșteșugit. Creangă pornește de jos și ajunge sus; poporaniștii pornesc de sus și ajung jos. Creangă ne înalță, poporaniștii ne coboară". În epocă semantismul termenului se complică prin faptul că mișcarea poporanistă este strict contemporană cu cea sămănătoristă, cu care împarte „țărănismul", tema națională, reacția antidecadentă și refuzul gratuității literaturii, cum și – în ordinea tratării temei satului – unele accente emoționale paseiste și de duioșie compasională. Considerabila suprapunere de program conduce, în percepția generală și mai ales în cea a adversarilor, la efasarea diferențelor de înțelegere a chestiunii țărănești și a celei naționale, așa încât nu o dată **p.** este folosit pentru a denumi un program indistinct, sămănătoristo-poporanist. Simbolic relevantă în acest sens este cartea lui H. Sanielevici din 1921, intitulată *Poporanismul reacționar*, unde, în principal, sunt reunite articolele contra ideologiei lui N. Iorga și a literaturii lui Mihail Sadoveanu în ipostaza de colaborator al revistei „Sămănătorul". Eforturile repetate ale lui Stere și Ibrăileanu de a demonta asemenea suprapuneri nu s-au soldat totuși cu limpezirea imaginii **p.** în epocă. Puritatea semantică a termenului a fost afectată și de vecinătatea lui doctrinară cu socialismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, cu care **p.** împarte dezideratul reformelor pentru emanciparea socială și materială a țărănimii și pe cel de democratizare a societății românești în ansamblu, apropiere de care Stere se delimitează în repetate rânduri. Vagul terminologic este potențat de la bun început de cel al programului, anunțat de C. Stere în articolul *Ce cerem de la artiști* și dezvoltat în cel intitulat neechivoc *Poporanismul*, ambele apărute în „Evenimentul literar" din martie 1894, dar unde precizia și răceala conceptuală sunt surclasate de factura emoțională a discursului, care sună a mesianism pașoptist adus la zi: „Poporanismul e mai mult un sentiment general, o atmosferă [...] intelectuală și emoțională, decât o doctrină și un ideal bine hotărât. Analizându-l, putem scoate din el următoarele elemente constitutive: *iubirea nemărginită de popor* – sub care se înțelege totalitatea concretă a maselor muncitoare și producătoare –, *apărarea devotată a intereselor lui, lucrarea entuziastă și sinceră spre a-l ridica la înălțimea unui factor social și cultural conștient și neatârnat*; iar ca substrat teoretic putem arăta ideea: 1) că poporul *numai el singur are dreptate*, că el e veșnic martir, veacuri întregi a muncit și și-a vărsat sângele său pentru a ridica pe umerii săi întreaga clădire socială și 2) că toate păturile superpuse au, din pricina aceasta, față cu poporul, *o datorie atât de mare, că, dacă ar dori sincer să o plătească, n-ar putea, cu toate jertfele, cu tot devotamentul și abnegația lor, să plătească măcar procentele*". La rândul său, G. Ibrăileanu va insista în repetate rânduri pe faptul că **p.** „nu e nici un curent și nici o școală literară, ci numai o concepție asupra vieții", cum spune în articolul din 1911 *Iarăși poporanismul*. Afirmația aceasta și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revenirea asupra ei trădează poate o conştiinţă secretă a şubrezeniei conceptului, dar şi, mai sigur, convingerea că setul de imperative afişate ilustra spiritul dominant al vieţii intelectuale şi artistice al întregii epoci de la confluenţa veacurilor. Momentul radicalizează idealuri mai vechi, urcând până la 1848 (G. C. Nicolescu, primul monograf al curentului, a propus ideea unui „prepoporanism românesc", pe care l-a împins chiar până la „faza de luminare, 1780–1810", consolidând astfel raţiunea de a fi şi autoritatea **p.**, dar şi atenuându-i diferenţa specifică), trecând apoi prin teoria „păturii superpuse" şi a „prăpastiei" dintre ea şi „poporul de jos", teorie vehiculată de junimişti, popularizată şi galvanizată afectiv de vehemenţa verbului publicistic eminescian, preluată în fine de vizionarismul social şi de estetica tendenţionistă de la „Contemporanul". De aceste precedenţe sunt conştienţi înşişi promotorii curentului, atunci când afirmă, în focul polemicii cu „Sămănătorul", că deviza „întoarcerii la popor" nu este o invenţie a lui N. Iorga şi că, din contra, originile ei îndepărtate se confundă cu programul „Daciei literare", al generaţiei profetice de la 1848, care, cum afirmă ritos G. Ibrăileanu în 1909, a realizat „naţionalizarea culturii, literaturii şi a limbii". Ideologia socială şi politică poporanistă aşază în prim-plan rezolvarea problemei ţărăneşti prin expropriere (desfiinţarea latifundiilor) şi, consecutiv, prin împroprietărirea ţăranilor. Pe această temă C. Stere desfăşoară o campanie de proporţii, materializată în veritabile studii socioeconomice, precum cel intitulat *Ţară de latifundii* din decembrie 1906, încheiat cu avertismentul-perifrază: „*Latifundia perdidere Romaniam...*" Pe acelaşi plan cu reforma agrară se situa pledoaria **p.** pentru democratizarea vieţii sociale româneşti prin introducerea votului universal. După primul război mondial cele două mari deziderate împlinindu-se, „orientarea politică poporanistă dispare oficial", iar „conceptele sale social-politice sunt transferate de către Stere în structura ţărănismului" (Z. Ornea). Referindu-se la această continuitate, dar operând şi o seamă de delimitări, G. Ibrăileanu va arăta într-un articol din 1920 că „Partidul Ţărănesc nu e poporanismul. Dar e partidul născut din schimbările preconizate de poporanism.[...] Ţărănismul e o luptă practică, cu un scop practic anumit, poporanismul este o atitudine în faţa vieţii, o *ideologie*. S-ar putea zice mai mult: când se naşte o democraţie rurală, poporanismul-atitudine nu mai are cauză. Cauza lui era starea de iobăgie a ţărănimii". Numeroase controverse a stârnit teza poporanistă privitoare la industrializarea României. Elaborată de C. Stere, al cărui principiu fundamental era adaptarea modelului socioeconomic occidental la realităţile naţionale contemporane, teza este formulată mai întâi într-un discurs parlamentar din 1901: „...afară de cazuri excepţionale, totdeauna bine studiate şi bine chibzuite, nu putem avea noi, popor de ţărani, decât o industrie accesorie şi suplimentară agriculturii, o industrie ţărănească". Şapte ani mai târziu, studiul *Social-democratism sau poporanism?* sintetiza întregul program: „O ţărănime liberă pe pământul ei; dezvoltarea meseriilor şi a industriilor mici, cu ajutorul unei intense mişcări cooperative la sate şi în oraşe; monopolizarea de către stat, în principiu, a industriei mari; aceasta este formula porgresului nostru economic şi social ce ni-o impun condiţiile vieţii noastre naţionale". Ideologia literară a **p.**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apare exprimată în articolul-program, *Către cititori*, al revistei „Viața românească" (1 martie 1906), care reia aproape integral articolul lui C. Stere *Poporanismul*. Scopul prioritar al ofensivei poporaniste prin noua revistă consta în crearea unei culturi „naționale", adică „*specifice*": „un popor nu-și poate justifica dreptul la existența distinctă în sânul popoarelor civilizate, decât dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, *dându-i nota specifică a geniului său*". Programul de reforme economice, sociale și politice primea astfel un statut de valoare intermediară, de vreme ce el avea menirea de a face posibilă realizarea acestui țel cultural prioritar. Așadar **p**. social și politic este pus în slujba **p**. literar: „O cultură «națională», de un caracter specific, nu se va naște decât atunci când masele mari populare, adevărat românești, vor lua parte și la *formarea*, și la *aprecierea* valorilor culturale – limbă, literatură, forme de viață etc. – și acest lucru nu se va întâmpla decât atunci când, prin *cultură, viață politică mai largă și ridicare economică*, țărănimea va căpăta în stat valoarea *socială* proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală și națională [...], cultura, viața politică și ridicarea economică a țărănimii fiind *mijlocul* pentru a ajunge la o cultură cu adevărat națională și de valoare europeană..." Asemeni celui socioeconomic, programul literar al **p**. decurge dintr-o filosofie a adaptării modelului, de data aceasta în vederea realizării specificității culturale naționale. Punând în centrul programului ridicarea statutului material și moral al țărănimii, G. Ibrăileanu, mentorul literar al revistei „Viața românească" și principalul teoretician și promotor al **p**. literar, a ținut în repetate rânduri să-și disocieze orientarea privitoare la țărănime de „țărănismul literar" promovat de sămănătoriști. Rezultanta acestei delimitări era ferma opțiune pentru un realism care se voia necruțător: „S-a înțeles că, adversari ai oricărei falsificări a vieții țărănești, nu noi am fi aceia care să presupunem *înfrumusețarea* în artă a vieții și a sufletului țărănesc. Aceasta ar fi o caricaturizare și deci o ofensă și, dacă voiți, un act antipoporanist. Țăranul trebuie arătat în toată goliciunea inferiorității, sălbăticiei și barbariei lui – dacă e inferior, sălbatic și barbar. Să nu i se cruțe nicio apucătură rea, niciun viții. Să fie zugrăvit *complect*, [...] cu toate *contingențele explicatoare*, cu *faptele* luminate de *cauzele lor* – și atunci imaginea țăranului, fiind adevărată și *just* luminată, cu cât va fi mai respingătoare, cu atât va fi o *protestare* mai vie împotriva soartei care i s-a creat și de care este răspunzătoare istoria și sfetnicii ei..." (*Iarăși poporanismul*, 1911). O asemenea perspectivă realistă se opunea viziunii paseiste și idilice, ilustrată de o întreagă tradiție literară românească pe care G. Ibrăileanu o trecea în revistă în studiul *Țăranul în literatura românească* (1907), unde denunța ponciful țăranului „pitoresc", al „țăranului ca decor" și ca „reclamă" al lui Vasile Alecsandri, poetul care „falșifică" realitatea crudă: „Crescuți cu «pastelurile» lui Alecsandri, noi am fost înșelați, am considerat pe țăran ca o ființă fericită și nu știu zău dacă nu i-am invidiat soarta!! Și când ni se spunea că-și duce cu greu viața, noi zâmbeam, căci noi ne gândeam la «juna» Rodică și la «sămănătorii» care înoată în fericire..." Ca reacție, programul literar poporanist preconiza o abordare lucidă, cum va scrie, retrospectiv, tot Ibrăileanu în *Ce este poporanismul?* (1925), care trebuia să aducă în literatură „țăranul social",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„ţăranul sărac care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare". Declarând că **p.** literar constă în „atitudinea de simpatie a scriitorului faţă cu clasa ţărănească", mentorul „Vieţii româneşti" amorsa delicata chestiune a „moralei în artă", cum îşi intitulează articolul din 1906 în care ia apărarea lui Mihail Sadoveanu în faţa acuzaţiilor de imoralitate aduse prozatorului de H. Sanielevici în „Curentul nou". Fundamental în lămurirea problemei rămâne însă articolul *Scriitori şi curente* („Curentul nou", ianuarie 1906), unde punctul de plecare îl constituie tot imperativul naţional, al *„nuanţei* specifice a sufletului omenesc". Cum *„încarnarea* acelui suflet [...] mai nepervertit, mai curat" nu era de găsit decât la „poporul românesc de la ţară", rezulta că „numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din ţărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea, [...] sau care, dacă nu fac parte din ţărănime, şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular". Exemplari pentru aceste două categorii, singurele admise, erau Octavian Goga şi Mihail Sadoveanu. Articolul formulează încă o dată sensul **p.**: „Această infiltrare a spiritului românesc în literatura cultă este *poporanismul* din punct de vedere sufletesc al scriitorului". Definiţia conţine deja premisele complinirii etice a etnicului, pe care criticul o accentuează evocând *„idealul"*, „tendinţile scriitorului", *„sentimentul"*. Un pas mai departe, şi conceptele etice „ideal", „atitudine", „tendinţi", „sentiment" sunt luate în calcul drept criterii de evaluare a literaturii: „ne vom permite să ţinem samă de sentimentele poetului, de înălţimea lui morală, să-l întrebăm dacă are cele mai înalte idealuri ale vremii şi ale poporului său". Nuanţările ce vor urma nu modifică esenţial instrumentarul critic. Mai întâi deoarece reverenţa făcută esteticului se vede ecranată de pasul spre etic şi de reafirmarea preeminenţei etnicului: „Desigur, dacă scriitorul are talent şi suflet înalt, îl vom aprecia. Vom fi mai mulţumiţi însă când acest talent va servi pentru expresia unui înalt suflet românesc şi mai ales când acest suflet se va îmbrăca în haina românească – când va lua materialul operei din viaţa românească". Pe urmă, disjungerea între morala în genere şi morala poporanistă nu duce lucrurile mai departe : „Atitudinea de antipatie pentru *rău* o vom numi cu un nume general *atitudine morală*, atitudinea morală de antipatie pentru lipitorile satului o vom numi cu un nume special: *poporanistă*, căci implică atitudinea de simpatie pentru ţărănime" (*„Morala" în artă*). Postulând, pe urmele lui Gherea, că „orice artă e tendenţioasă", doctrinarul **p.** literar va conchide, în acelaşi articol, că *„în literatură*, «poporanismul» va însemna *atitudinea de simpatie a scriitorului faţă cu clasa ţărănească* – atâta tot". Tandemul conceptual etic-etnic avea să joace un rol important în politica literară poporanistă, în stabilirea priorităţilor şi a criteriilor de selecţie şi în judecata critică de valoare, cu toate că, prin vocea lui Ibrăileanu, **p.** literar declară că „nu exclude niciun curent ori şcoală literară" şi că „cineva poate să fie un poporanist încarnat şi, în acelaşi timp, simbolist [...]. Şi tot aşa, alt poporanist poate să fie realist, şi un al treilea clasic, după temperamente" (*Iarăşi poporanismul*, 1911). Deşi „Viaţa românească" publică şi poeţi simbolişti, la nivel declarativ **p.** se dovedeşte contradictoriu, fiindcă adeseori simbolismul (şi cu atât mai mult decadentismul) va fi principial respins,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe considerente etice: „Simbolismul - scrie Ibrăileanu în *Literatură şi societate* - e şi o atitudinea în faţa vieţii. Iar atitudinea simboliştilor e ignorarea sau chiar disprețuirea frământărilor vieţii". În plus, simbolismul nu ar conta la noi decât ca epifenomen, fiind un produs al imitaţiei, deci nereprezentativ pentru „spiritul naţional". Literatura promovată de **p**. ca reprezentativă este totuşi lipsită de o specificitate clară, relevând şi din acest punct de vedere ambiguitatea conceptului şi a mişcării subîntinse de aceasta. Mari scriitori ca M. Sadoveanu şi O. Goga, revendicaţi de curentul de la „Viaţa românească", s-au format şi au debutat în atmosferă sămănătoristă, iar în scrierile unor prozatori ca Spiridon Popescu, Jean Bart, I.I. Mironescu sau Calistrat Hogaş este greu de decelat un gen proxim poporanist, teme precum decăderera „neamurilor" şi ridicarea „noroadelor", dezrădăcinarea şi inadaptabilitatea / înstrăinarea făcând parte dintr-un fond comun, din care se împărtăşesc şi scriitorii sămănătorişti sau cei neafiliaţi vreunei orientări anume. Mai mult decât dintr-o ideologie specifică, scriitorii consideraţi poporanişti se nutresc dintr-o stare de spirit generică, proprie epocii, iar afinităţile dintre ei ţin nu atât de o ideologie, cât de o atmosferă creată în jurul revistei ieşene şi al liderilor ei carismatici. **P**. literar a provocat, în epocă şi în anii interbelici, reacţii adverse, provenite şi din tabăra tradiţionaliştilor ori a promotorilor artei cu tendinţă, şi din cea a criticii moderniste şi estetizante. Astfel N. Iorga, flancat de comilitonii săi de la „Sămănătorul" şi „Neamul românesc literar", reproşează ideologiei „Vieţii româneşti" lipsa de originalitate şi epigonismul, din punctul lui de vedere **p**. literar nefiind altceva decât „continuarea forţată şi acoperită a direcţiei naţionaliste de la «Sămănătorul»", cum afirmă în 1913, în prefaţa la broşura lui Victor Iamandi *Poporanismul literar al „Vieţii româneşti"*. Disociind între **p**. în sens doctrinar („poporanismul tendenţios" de la publicaţia condusă de Ibrăileanu) şi poporanism în sensul valorificării fondului folcloric („substratul cel mai solid al unei literaturi, şi cu deosebire al unei literaturi primitive, ca a noastră"), Mihail Dragomirescu, ered al criticii estetice maioresciene, desfăşoară în „Convorbiri critice" o insistentă operaţiune de combatere a ideologiei **p**., reluată mai târziu, în *Sămănătorism, poporanism, criticism* (1934), prin utilizarea conceptelor scoase din „ştiinţa literaturii": „capodopera literară" nu poate fi explicată sociologic, ci numai prin „*omenescul* dintr-însa". De la critica estetică se revendică şi obiecţiile lui Ovid Densusianu, articulate de refuzul tendenţionismului, de pledoaria pentru citadinism („De ce numai la ţară ar fi adevărul românesc?") şi denunţarea antipatiei faţă de oraş, de apărarea simbolismului modernizator – nu mai puţin specific, în opinia sa, decât orientările tradiţionaliste. După intervenţii mai puţin sistematice, E. Lovinescu reia analiza **p**. în *Istoria civilizaţiei române moderne* (I–III, 1924–1925). Apreciindu-i meritele „în planul social şi cultural" (contribuţia la înfăptuirea reformei agrare şi la introducerea votului universal), partizanul autonomiei esteticului obiectează că „plecând [...] de la «iubirea nemărginită pentru popor», de la «apărarea devotată a intereselor lui», de la o «datorie» pe care o avem de plătit, el se pune de la sine alături de artă". Situând **p**. în directă descendenţă sămănătoristă, Lovinescu subliniază caracterul „reacţionar" al ideologiei: „A lega

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literatura unei ţări în plină revoluţie burgheză de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizaţiei înseamnă a lucra împotriva sensului dezvoltării noastre istorice". În *Istoria literaturii române contemporane* (I–VI, 1926–1929) doctrinarul modernismului românesc disociază formal **p.** de sămănătorism mai ales prin prisma intenţiilor din programul teoretic, fără însă a admite un statut autonom literaturii promovate prin acesta: „Adevărata contribuţie a «Vieţii româneşti» se manifestă tot în sensul vechiului sămănătorism liric". În compendiul lucrării (*Istoria...* din 1937), unde **p.** este relegat, alături de sămănătorism, în tabăra „mişcărilor reacţionare", revine aproape *tel-quel* acuzaţia, capitală, din *Istoria civlizaţiei române moderne* referitoare la situarea faţă de „sensul istoriei".

Repere bibliografice: Stere, *Scrieri, passim*, Ibrăileanu; Ibrăileanu, *Opere*, IV, *419–423, 447–450, 468–474,* V, *114–123, 140–148, 182–185, 555–574;* Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, Bucureşti, 1909; Victor Iamandi-Adrian, *Poporanismul literar al „Vieţii româneşti"*, pref. N. Iorga, Iaşi, 1913; H. Sanielevici, *Poporanismul reacţionar,* Bucureşti, 1920; Lovinescu, *Ist. civ. rom.*, I–III, *80–119;* II, *67–71, passim*, IV, *108–135, passim*; Ralea, *Scrieri*, II, *376–379*; Lovinescu, *Ist. lit. cont.*, I, *80–119,* II, *67–71, passim*, IV, *108–135, passim*; Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Bucureşti, 1934; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont., 191–192, passim*; G.C. Nicolescu, *Ideologia literară poporanistă. Contribuţia lui G. Ibrăileanu şi bibliografia problemei,* Bucureşti, 1937; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *585–604, Ist. lit.* (1982), *661–681*; Valeriu Ciobanu, *Poporanismul. Geneză, evoluţie, ideologie*, Bucureşti, 1946; Ion Enache, *Contribuţii la critica poporanismului*, Bucureşti, 1959; D. Micu, *Poporanismul şi „Viaţa românească"*, Bucureşti, 1961; Sevastos, *Amintiri, passim;* Ciopraga, *Lit. rom., 88–101*; Micu, *Început, 82–99;* Z. Ornea, *Poporanismul,* Bucureşti, 1972; Vasile, *Conceptul, 200–218*; Micu, *Ist. lit., 173–174*; Z. Ornea, Viaţa lui C. Stere, I–II, Bucureşti, 1989–1991, *passim.*

Résumé

Le but de l'article est de décrire un courant idéologique et littéraire, né aux confins de deux siècles, le XIX-ème et le XX-ème. Déceler soigneusement les sens historiques et sociaux d'un courant idéologique est une tâche de finesse critique. Au début, il fut une vision généreuse qui se proposait le retour vers les valeurs ethniques et la mise en relief du *devoir* immense des élites envers le peuple. C. Stere fut l'idéologue du « poporanisme » (« peuple-isme»), terme provenant du mot russe « narod » (« peuple »), tandis que G. Ibrăileanu a imposé le concept dans la littérature à travers les articles publiés dans la revue « Viaţa literară » (« La vie littéraire »).

Mots-clé: Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, courant littéraire, idéologie sociale, revue « Viaţa literară »

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SEBASTIAN, MIHAIL

dr. Mihai Iovănel*

(18.X.1907, Brăila – 29.V.1945, Bucureşti), eseist, prozator, dramaturg şi gazetar. **S.**, al cărui nume la naştere era Iosef Hechter, este fiul Clarei (n. Weintraub) şi al lui Mendel Hechter, funcţionar comercial. Urmează şcoala primară şi Liceul „N. Bălcescu" în oraşul natal. În 1926 susţine bacalaureatul, fiind remarcat de Nae Ionescu, preşedintele comisiei. În 1929 va absolvi Facultatea de Drept din Bucureşti, iar în 1930 – 1931 beneficiază de o bursă la Paris pentru a-şi pregăti doctoratul, pe care însă nu îl va finaliza. Debutează în 1926, cu versuri în revista ieşeană „Lumea", sub pseudonimul Eraclie Pralea, şi cu articolul *Bacalaureatul, generaţia violenţei şi altele*, în revista „Politica", sub semnătura Mihail Sebastian. Din 1927 începe să scrie la ziarul „Cuvântul" (primul articol fiind o polemică purtată cu Mircea Eliade pe tema „sentimentalului Gourmont"), unde va fi angajat de Nae Ionescu, mentorul său, ca redactor şi va lucra până la sfârşitul lui 1933. Aici semnează şi cu pseudonimul gidian Amyntas, producând (mai puţin în perioada pariziană) texte zilnice pe cele mai diverse teme – culturale, politice, sociale. Eterogenitatea e adusă la un numitor comun de verva foiletonistului, nu rareori pamfletară, şi de argumentaţia dispusă mai mult deconstructiv-persiflant-ironic decât în numele unei cauze sau al unui program, deşi poziţiile punctuale ale lui Nae Ionescu sunt adesea asumate şi apărate de devotatul „năist". Mai colaborează la „Universul literar", „Tiparniţa literară", „Vremea" (din 1928), „Contimporanul", „Vitrina literară" (din 1929), „România literară", unde este redactor, şi „Azi" (din 1932), „Index", „Reporter" (din 1933), „Rampa" şi „L'Indépendance roumaine", la care este cronicar muzical sub pseudonimul Flaminius (din 1935), „Revista Fundaţiilor Regale" (fiind redactor din 1936), „Viaţa românească" (din 1938). În 1932 se numără printre membrii fondatori ai Grupării Intelectuale Forum, înlocuită ulterior de Gruparea Criterion. Tot în 1932 îi apare primul volum, *Fragmente dintr-un caiet găsit*. După interzicerea în 1934 a ziarului „Cuvântul"; urmează scandalul stârnit de romanul *De două mii de ani...* şi de prefaţa lui Nae Ionescu, **S.** fiind atacat şi ironizat din toate direcţiile ideologice. Un răspuns şi o sinteză ale scandalului apar în *Cum am devenit huligan* (1935). Ia parte în 1936 la înfiinţarea Grupării Criticilor Literari Români. Secretar într-un cabinet de avocatură, în 1937 pledează în procesul intentat lui Geo Bogza, acuzat de pornografie pentru *Poemul invectivă*. Debutează ca autor dramatic cu piesa *Jocul de-a vacanţa*, regizată de Sică Alexandrescu în

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti

RITL, nr. 1–4, p. 169–178, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1938, la Teatrul Comedia din Bucureşti. În 1940 este dat afară, ca evreu, de la „Revista Fundaţiilor Regale" şi, în baza excluderilor rasiale, semnătura sa nu va mai putea fi găsită în nici o publicaţie. Din 1941 până în 1944 e profesor la liceul evreiesc „Cultura B", unde îi are elevi pe Paul Cornea, Petre Solomon, Vicu Mîndra etc. În martie 1944 i se pune în scenă la Teatrul Alhambra piesa *Steaua fără nume*, sub pseudonimul Victor Mincu, ales spre a înşela cenzura. Înainte de 23 august 1944 scrie, conform mărturiei unor apropiaţi, broşura *Armata Roşie vine*, conţinând pagini de pamflet antiantonescian şi antifascist. După întoarcerea armelor împotriva Germaniei, perspectivele se schimbă radical. Participă la redactarea primelor numere din legalitate ale ziarului comunist „România liberă", fiind autorul *Manifestului Blocului Naţional-Democratic*, şi ia parte, în calitate de conferenţiar, la noile realităţi. În februarie 1945 e numit consilier de presă principal în Ministerul Propagandei Naţionale (Direcţia Presei şi Informaţiilor). Îi sunt reprezentate două adaptări după S. Berger şi John Steinbeck – *Potopul* şi *Nopţi fără lună*. În plină vogă, moare în urma unui accident, fiind lovit de un camion în timp ce traversa strada, cu puţin înainte de a deschide cursul *Balzac şi problemele sociale ale timpului său* la nou-înfiinţata şcoală populară Universitatea Liberă Democratică. În 1946 piesa *Ultima oră* e pusă în scenă cu mare succes la Teatrul Naţional din Bucureşti, pentru ca în 1947 piesa neterminată *Insula*, al cărei ultim act e scris de un prieten apropiat, Mircea Şeptilici, să aibă premiera la Teatrul Municipal.

Critica foiletonistică este domeniul în care **S.** se formează şi se afirmă ca scriitor. *Consideraţii asupra romanului modern*, foileton în opt episoade publicat în „Cuvântul" între octombrie 1927 şi martie 1928 şi care în biografia autorului are valoarea unui volum, relevă ambiţii teoretice invers proporţionale cu vârsta crudă a autorului, fapt vizibil în lipsa de cristalizare a ideilor şi în dicţiunea lor confuză. **S.** porneşte de la Julien Benda, autorul cărţii *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française* (1918), pentru a diagnostica disoluţia genurilor în modernitate şi, în particular, „un declin al romanului ca specie", prin care se înţelege declinul epicului şi al intrigii „cu desfăşurare gradată şi motivată perfect" în favoarea „romanului liric". Pentru a explica acest declin, eseistul împrumută de la Benda conceptul de „panlirism", prin care înţelege, la fel ca Mircea Eliade în *Itinerariu spiritual*, orizontul care face posibilă schimbarea subiectului: „Toate există în ritmul unui absolut lirism. Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănţuie în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoţională la astfel de proporţii încât amintirea romantismului se vădeşte falsă şi nesinceră. Este o grozavă cutremurare şi o deşteptare obştească. Ca două strigăte scurte şi potrivnice, misticismul şi sexualismul ne frământă traiul. Integrală valorificare a posibilităţilor neîncercate încă, inconştientul este prezent. Vremea pateticului deplin se cheamă PANLIRISM". „Romanul liric" e chiar „romanul modern", caracterizat prin „disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalităţii", iar lirismul ar fi forma unui nou spiritualism marcat de experienţa războiului, opus „stupidului secol" al XIX-lea şi „exprimând legături strânse între creator şi obiect şi descoperind o a doua realitate – cea a spiritului –, pe lângă care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cea a contingentului nu izbuteşte să fie decât o săracă transpunere". În continuare, tânărul eseist integrează esteticii panlirismului „romanul pur" al lui André Gide, care prin „actul gratuit" eludează tocmai detestata intrigă şi verosimilitate, „novela" lui Miguel de Unamuno şi *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, căruia, pentru a cadra, i se neagă intenţionalitatea construcţiei: „*À la recherche...* este scrisă doar după legile digresive ale memoriei şi creşte doar din frământările obscure ale visului. [...] e cu neputinţă să se distingă respectarea vreunei legi de înlănţuire şi gradare epică". Apar o serie de incongruenţe. Cazul lui Gide este cel mai complicat, întrucât **S.** sesizează incoerenţa dintre impuritatea romanului liric pe care tocmai o proclamase şi puritatea de gen afirmată de romanul gidian. Ca atare, interpretează actul gratuit ca fiind un act ratat şi citeşte în asta nu o mascare a vechii teleologii a intrigii, ci exprimarea „patetismului unui dinamism interior", adică al unei weltanschauung ce face posibil panlirismul. Actul ratat îi permite, simultan, să combată puritatea de gen a „romanului pur" şi să îl reintroducă, întărit, în categoria panlirismului. De asemenea, nu este clar de ce „aventura" (concept împrumutat de la Jacques Rivière, al cărui eseu din 1913, *Le Roman d'aventure*, este utilzat fără a fi citat), unic element epic compatibil în viziunea lui **S.** cu estetica panlirică pe motiv că se sustrage „intrigii" şi recuperează autenticitatea realului, ar fi fundamental altceva decât ceea ce predică Gide; sau de ce autenticitatea aventurii s-ar sustrage suspiciunii de „acte manqué". În rest, se reţine pionieratul în introducerea pe filieră românească a programului anticalofil: „Un romancier bun nu posedă stil, dar cunoaşte conştiincios gramatica". *Consideraţiile asupra romanului modern* vor avea şi nu vor avea consecinţe în scrierile lui **S.** Vor avea în măsura în care ele se reflectă în romanul *Oraşul cu salcâmi*, publicat în 1935, dar scris între ianuarie 1929 şi ianuarie 1931. Nu este vorba de lirismul care îneacă acestă scriere imatură, cea mai slabă a lui **S.**, întrucât „poezia" metamorfozării provincialei Adriana din adolescentă într-o domnişoară are mai mult de-a face cu lirismul debutonat din scrierile de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu decât cu lirismul teoretizat de autor în foiletonul lui, ci e vorba de prezenţa unor personaje secundare precum Buţă, „transfug din *L'Immoraliste* şi *Les Faux-monnayeurs*" (Lucian Boz), precum şi de lipsa unor articulaţii cauzale în procesul formării Adrianei. Imotivarea acţiunilor amoroase ale protagonistei este de altfel o trăsătură care, sub influenţa lui Gide (vizibilă şi prin episodul de erotism neortodox dintre Soeur Denise şi Lucreţia), se impune ca tendinţă evidentă în romanul interbelic românesc, inclusiv sau mai ales în acela scris de femei. *De facto*, în 1932, când **S.** publică broşura *Fragmente dintr-un carnet găsit* („prima sa plachetă de proză", cum o numea fără mare consideraţie Pompiliu Constantinescu), teoriile lui din 1927 – 1928 erau deja depăşite. Adoptând formula jurnalului, *Fragmente...* îi oferă autorului posibilitatea de a pune între coperţi o eseistică de felul celei din *Solilocvii* de Mircea Eliade, carte apărută tot atunci. El se distanţează de la primele rânduri de clişeele eliadeşti: „...Cum îi povesteam lui M. D. întâmplarea asta, el observă în treacăt: «– Frumoasă experienţă!» Atâta a înţeles din tot ce i-am spus. O experienţă. Am oroare de termenul ăsta". După cum

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

observă Pompiliu Constantinescu, „nimic [...] nu-l leagă de problemele mistice ale tinerei generații". Pot fi totuși inventariate teme precum experiența, ratarea, crizele (în amor, sufletești), inteligența, morala, amoralismul, singurătatea, ireductibilul, Dumnezeu, livrescul, introspecția, moartea, miracolul, inefabilul etc. Față de acestea naratorul recurge însă, invariabil, la un grad zero al atitudinii, opus freneziei experimentaliste a „trăiriștilor", idealul său fiind exprimat consecvent prin fantasma botanică, prin aspirația la condiția de „plantă" sau de „arbore". Revenind la **S.** în chip de critic, aceasta este prima calitate în care se face, în ordine istorică, cunoscut și recunoscut. Practicarea foiletonului și a recenziei îi aduc deja în 1929 o extrem de onorantă includere de către E. Lovinescu în *Mutația valorilor estetice*, unde, amintit imediat după G. Călinescu și Șerban Cioculescu, tânărului critic – „un copil aproape" – i se recunosc „o reală pasiune literară înclinată spre lucruri serioase, putere dialectică, în genere în vid, abstracție stilistică". În 1932 câteva cuvinte de apreciere venite de la G. Călinescu remarcă „fraze clare, clasice, neornamentate decât în măsura necesității unei nuanțări și atunci, adesea, în imagini fericite". Prima calitate a criticii stă în valoarea ei ca proză inteligentă, elegant construită, ca și în subtilitatea analitică. Critic nu suficient de independent, prea sensibil la linia revistelor unde colaborează și la umorile contingente (la amiciții sau inimiciții de moment), nici suficient de constant sau de obiectiv, **S.** scrie bine despre autorii români, dar fără a reuși să prindă esențialul sintetic, mai ales în legătură cu cărțile mari ale momentului. Mihail Sadoveanu, de pildă, este abordat exclusiv pe frontul titlurilor minore; există însă și excepții, cum ar fi literatura Hortensiei Papadat-Bengescu. În cazul cărților care îi plac – de pildă, romanele lui Mircea Eliade – se pierde adesea într-o critică de identificare emoțională, de empatizare cu subiectul sau cu personajele. Savuroase și ironic-superioare sunt cronicile negative (Ionel Teodoreanu sau Ilarie Voronca fiind două ținte predilecte), scrise nu fără cruzime și nici fără spirit, deși, în cazul articolelor preponderent negative despre E. Lovinescu s-ar putea observa că **S.** are dreptate pe amănunte, dar se înșală global. Procesul de valorizare nu este punctul forte al criticului, care își dă întreaga măsură în cazul valorilor deja clasate. Cronicile lui au o bătaie de regulă scurtă și nu compun o narațiune critică mai amplă sau un program prin care să-și depășească contingența. Articolele despre literatura străină, preponderent franceză și engleză, sunt mai sigure decât aplicațiile pe spațiul autohton. Deși de-a lungul timpului anunță diverse proiecte (în primul rând o cercetare în două tomuri asupra romanului românesc), *Corespondența lui Marcel Proust* (1939) este singurul volum de critică scos de **S.** Cartea încununează o veche pasiune pentru autorul francez. În 1928-1929, perioadă de publicistică febrilă dedicată subiectului, se declara unul dintre „cei șase cititori ai lui Proust" din România, polemiza intens cu F. Aderca, autorul unor considerații despre „simbolismul" francezului, anunța studiul *Tragedia lui Proust* (sau *Tragedia proustiană*), din care avea să publice un fragment despre domnișoara de Stermaria. În 1932 constata că pasiunea i s-a temperat și îi mai recunoștea lui Proust, „Saint-Simon al acestui început de veac", doar „interesul documentar". În studiul din 1939

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

astfel de consideraţii sunt depăşite. **S.** îşi revizuieşte opiniile din tinereţe cu privire la lipsa „unui plan prestabilit" în construcţia romanului *În căutarea timpului pierdut*, admiţându-i „severa construcţie arhitectonică". Pionieratul cercetării se manifestă şi prin subiect (aflat încă, la nivel mondial, la începuturi), şi prin metodă. Critica genetică practicată aici nu avea la acea dată prea mulţi practicanţi în România, o excepţie fiind D. Caracostea. Corpusul de scrisori disponibil (c. 1 200 de epistole) este valorificat nu *per se*, ca valoare suficientă sieşi (deşi sunt apreciate o serie de „pagini admirabile, pagini ce pot figura în cea mai severă antologie proustiană"), ci ca valoare de relaţie aptă să conducă în „camera obscură a romanului", să îi lumineze geneza şi cristalizarea. Sunt cercetate pe rând ediţiile scrisorilor, personalitatea biografică reflectată în ele, raporturile scritorului cu mama sa, originile operei, efectul ei de noutate, caracterul de „roman cu cheie", strategiile proustiene de legitimare în câmpul cultural al timpului. *Corespondenţa lui Marcel Proust* este, în fond, o micromonografie pe care autorul nu a dus-o mai departe doar din cauza destinului său lipsit de şansă.

Adevărata miză personală a lui **S.** stă în exercitarea ficţiunii, pe care o asumă prima oară în *Femei* (1933). Prezentat ca „roman", deşi e doar o colecţie de patru nuvele legate printr-un personaj comun, Ştefan Valeriu, şi prin mărunte corespondenţe, reprezintă, după *De două mii de ani*, cartea de proză cea mai bună a scriitorului. Sunt abordate patru versiuni ale amorului: dragostea frivolă de vacanţă în *Renée, Marthe, Odette* (care va fi reluată cu modificări în piesa *Jocul de-a vacanţa*: sexualizarea, amoralismul şi blazarea promiscuă din povestire sunt înlocuite în piesă de o sexualitate mult bemolată, de un erotism euforic, idealizat), dragostea între două fiinţe simple – doi „primitivi" – în *Emilie*, dragostea care subordonează o femeie de bună condiţie unui bărbat indolent în *Maria*, în fine, dragostea de foileton dintre Ştefan şi o artistă de varieteu, falsă femeie fatală, tot o natură simplă şi netransparentă, în *Arabela*. Nuvelele sunt graţioase, spirituale, bine scrise şi, excepţie făcând *Emilie* (în care **S.** atinge profunzimea din nuvela *Deschiderea stagiunii*, tristă şi probabil psihanalizabilă ilustrare a ratării în mediile gazetăreşti), monden-superficiale, literatură de consum superioară mediei. În epocă *De două mii de ani* este o surpriză, nu doar prin prefaţa antisemită a lui Nae Ionescu. Până atunci **S.** preferase să îşi decoloreze etnicitatea, din raţiuni mai curând sociale decât ideologice. Evreitatea era asociabilă cu ghetoul, cu parohialul specificului şi al problemelor implicate (antisemitism, sionism etc.) şi mai puţin cu poza subţire pe care şi-o construia foiletonistul de la „Cuvântul". Încercând să pună în ecuaţie autohtonă dar şi transnaţională „problema evreiască", *De două mii de ani* este, cum observa Ioan I. Cantacuzino, un roman dialectic, construit pe metoda organizării de opoziţii între câte doi termeni, fiecare cu discursuri de escortă argumentative. Antitezele rămân, cu program, netranşate. Reproşul din prefaţă că „Iosef Hechter nu izbuteşte să explice nimic" este corect, cu observaţia că aceasta este chiar intenţia romanului. Pot fi inventariate de-a lungul cărţii dezbateri de felul: individ *versus* colectiv, sionism *versus* asimilaţionism, sionism *versus* marxism, cartezianism *versus* misticism, capital *versus* specific, iudaism *versus*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

antisemitism etc. **S.** urmărea nu doar investigarea prin ficțiune a problemei evreiești în România de după Marea Unire, ci și urmărirea contextelor socio-politice din România structurată de sfârșitul primului război mondial. Cele șase părți acoperă mișcările studențești antisemite din 1921 – 1923, modernizarea prin capitalul străin (aproximată prin momentul 1929), pregătirea revoluției stângiste din 1931 și resurecția antisemitismului, respectiv impunerea fascismului din 1933. Din punct de vedere ideologic, structura romanului e dată de succesiunea autohtonism (naționalist-antisemit-huliganic) – internaționalism (capitalist) – internaționalism (comunist) – autohtonism (din nou, naționalist-antisemit-huliganic). Instaurarea fascismului, sugerează romancierul, e rezultatul ratării modernizării prin capitalism sau prin revoluția de stânga; dar e un rezultat care corespunde „fondului" românesc, în a cărui celulă este înscris, paradigmatic, într-un raport recesiv care acum devine dominant, autohtonismul lui Ghiță Blidaru, personaj inspirat de Nae Ionescu. Romanul a provocat un imens scandal, fiind atacat atât dinspre presa naționalist-ortodoxistă, cât și de publicațiile evreiești: printre motive se numără insistența de a nu renunța la prefața lui Nae Ionescu, numeroasele personaje „cu cheie", un plasament strategic greșit în contextul perioadei (distanțarea de colectivismul noii generații și desolidarizarea de minoritatea lui oprimată sunt mișcări egale pentru **S.**, duse în numele aceluiași principiu individualist și anticolectivist) și, nu în ultimul rând, faptul că în unele secvențe răzbate limbajul esențialist al metafizii etniciste, deprins de la Nae Ionescu. **S.** a organizat o apărare în *Cum am devenit huligan*, scriere de vârf a literaturii polemice românești, în care inventarizează, clasifică și combate atât reacțiile suscitate, cât și pe autorul prefeței (distanțându-se însă mai mult de interpretările lui Nae Ionescu decât de felul său de a pune problema). *Accidentul* (1940) prelucrează tema jocului terapeutic de-a vacanța: Nora, profesoară de franceză, îl trage pe Paul, avocat cunoscut de ea în urma unui accident oarecare pe stradă, într-o vacanță de iarnă, la schi, pentru a-l vindeca astfel de depresia în care l-a aruncat dragostea punctată de gelozie pentru pictorița Ann. Cei doi urcă de la Brașov la cabane, nimerind în spațiul straniu al locuinței lui Gunter Grodeck, tânărul moștenitor al unei eredități misterioase și al unei averi uriașe. În final, după peripeții în regim totuși static, Paul este vindecat, găsindu-și fericirea alături de Nora, rezolvare care i-a trezit lui Camil Petrescu parafraza sarcastică „făceți schi și vă veți lecui de amorurile nefericite". *Accidentul* e romanul cel mai problematic din punctul de vedere al elaborării (o primă variantă incompletă a fost pierdută, apoi reconstituită cu multă dificultate) și, în același timp, scrierea cea mai kitsch a autorului, rivalizând în această privință doar cu câteva pagini din imaturul *Oraș cu salcâmi*. Cartea ar fi fost doar o nuvelă de almanah fără episodul gotic al lui Gunther Grodeck (care funcționează bine prin indeterminarea reperelor, prin caracterul său de ficțiune incompletă, în contrast cu supraexpunerea didactică a celorlalte secvențe și personaje) și fără câteva pagini din analitica geloziei lui Paul față de Ann. O parte semnificativă a stridențelor vine din concepția teatrală: scris sub formă de roman, *Accidentul* este gândit de un autor dramatic, care caută efecte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru scenă şi care, de altfel, voia sa rescrie cartea în acest sens. De aceea multe replici au un caracter emfatic şi excesiv de reliefat, iar scenele capătă un aer artificios prin apăsarea intenţiei şi prin „poezie". Altfel stau lucrurile în scrierile pentru teatru ale lui **S.**, care au cules, mai ales după moartea autorului, un mare şi constant succes. Comedii amare ca ton general, exploatând cu ample disponibilităţi lirice comicul de situaţie, farsa şi melodrama teatrului de bulevard, piesele dezvăluie o schemă mentală predilectă. În primul rând, le este comună fantasma evaziunii, a navigării către „insula" care să ofere decuplarea de la realitatea trivială, imediată. În *Jocul de-a vacanţa* „insula" este pensiunea Weber, unde calendarul şi proza realităţii sunt uitate; în *Steaua fără nume* este noaptea care şterge realitatea diurnă; în *Ultima oră* este itinerariul lui Alexandru Macedon şi „jocul de-a vacanţa" pe urmele lui Alexandru; în sfârşit, în *Insula* este spaţiul erotic camaraderesc încropit de cele trei personaje. Acestui puternic impuls evazionist i se opun o serie de mişcări inhibitive, care tind să tragă eroii de mânecă înapoi în realitate, să conserve realitatea, să semnalizeze caracterul de reverie al „jocului de-a vacanţa". **S.** rezolvă de regulă conflictul dând câştig de cauză elementului inhibitor (mai puţin în *Ultima oră*), cu sugestia că insula rămâne totuşi să existe într-un plan fantasmatic, intim şi secret. În al doilea rând, este constantă opoziţia între limbajul liric asociat evaziunii şi limbajul pragmatic al realităţii. De raportul dintre ele depinde şi valoarea textului: el este optim în *Steaua fără nume*, capodopera autorului, în care „locul unde nu s-a întâmplat nimic" se transformă preţ de o noapte într-o fantasmă prea frumoasă şi neadevărată ca să reziste zilei următoare, şi fragil în *Jocul de-a vacanţa*, unde lirismul, notat de toţi comentatorii, ocupă prea mult scena. În al treilea rând, piesele (într-o mai mică măsură *Ultima oră*) sunt construite în jurul aceluiaşi personaj feminin: Corina (*Jocul de-a vacanţa*), Necunoscuta/ Mona (*Steaua fără nume*), Magda Minu (*Ultima oră*), Nadia (*Insula*). E vorba de o maestră a jocurilor (atât a celor centrifuge, cât şi a celor erotice), un caracter voluntar, dincolo de dantela şi superficiile capriciilor feminine, o fire camaraderească, o natură dublă, luminoasă în aria în care se desfăşoară „joaca de-a vacanţa", cenuşie în partea „cotidiană". Tema evadării din realitate a fost exploatată de critica marxistă de după 1948, care astfel i-a construit autorului o poziţie de excelenţă canonică. Un critic în forme directe **S.** nu este decât în *Ultima oră*, scriere mai puţin caracteristică, inspirată din lumea – asemănătoare cu aceea din *Gorila* lui Liviu Rebreanu – ziariştilor pescuitori în ape tulburi, aşteptând „lovitura" şi neezitând să o provoace prin şantaj. Conflictul piesei stă într-un *qui pro quo* nici prea verosimil, nici foarte subtil, dar eficient teatral: lectura greşită pe care o face industriaşul Bucşan unui nevinovat articol de istorie. Acest *misreading* e pus să ducă greul acţiunii, să susţină câteva scene importante, ceea ce dă piesei un aer de farsă uşoară, constrastând cu satira modelată realist a puterii cinice din zona marii industrii sau a corupţiei ziariştilor. Utopia care nu încetează să eşueze în dramaturgia lui **S.** poate fi citită, invers decât romanele „huliganice" ale lui Mircea Eliade (*Întoarcerea din rai* şi *Huliganii*), ca elegie a intimităţii pierdute şi a unui spaţiu al subiectivităţii private care descreşte, făcând cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

resemnare loc realității din ce în ce mai invazive și mai autoritare. Vila din *Jocul de-a vacanța* va fi redusă în *Insula* la dimensiunile unei maghernițe, și totuși, această din urmă lucrare, rămasă neterminată, ar fi urmat poate să părăsească cercul vicios al pieselor anterioare pentru a afirma preeminența vieții asupra oricărei versiuni de „conștiință nefericită". Rândurile în nota cărora sfârșește actul al doilea („nu vreau ca soarele, mâine dimineață, să răsară fără noi") pare să îl evoce pe Albert Camus din *Fața și reversul*, autorul propoziției „la urma urmei, soarele ne încălzește totuși oasele". În fine, scrierea principală a lui **S.** este jurnalul său, revelat într-o ediție, în intenție completă (deși asupra textului integral există încă semne de întrebare), abia în 1996. Secvențe fuseseră publicate în mai multe rânduri înainte și după moartea lui **S.**, într-o cantitate suficientă pentru a permite evaluarea rezonabilă a calităților documentare, umane și literare ale textului. Jurnalul este un concept recurent la **S.**, o formulă intimă literaturii și publicisticii sale – fapt deloc surprinzător, dată fiind generația egotist-narcisistă din care face parte. Scriitorul își motivează în treacăt, într-o cronică din 1932, empatia față de jurnal. Argumentul său este unul cât se poate de previzibil pentru epocă, pe linia autenticismului gidian: „Jurnalele intime au o veche preferință în alegerile mele de cetitor dezordonat. În parte, pentru că răspund poate unei ușoare curiozități sociale: să cunoști oamenii și să afli istorii ascunse despre ei, să-i vezi trăind la adăpostul convențiilor este o plăcere certă, deși poate de calitate mediocră. Dar mai ales pentru că aceste jurnale au un accent de adevăr pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul. Fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, simulează". Înainte **S.** publicase paginile din jurnalul de creație al romanului *Orașul cu salcâmi*, în siaj explicit gidian („Exemplul lui Gide, care a scris un jurnal al romanului *Les Faux-monnayeurs*, mi-a fost de folos"). Jurnalul parizian este de fapt mai întins decât arată paginile de jurnal ce însoțesc *Orașul cu salcâmi*. **S.** publicase din el în 1930 și 1931, în „Cuvântul". De asemenea, mai multe pagini din *De două mii de ani* (din partea a patra) par să își aibă originea, prin caracterul lor notațional și „rupt" din punct de vedere stilistic de ansamblu, tot în jurnalul corespunzător perioadei 1930–1931 a studiilor doctorale de la Paris. Încă mai remarcabil pentru traseul care anticipează paginile din *Jurnal* este că *De două mii de ani* e un pre-*Jurnal* care codifică deja relațiile oferite de acesta din urmă, doar că le pune în convenție romanescă, simulându-le și disimulându-le. Două sunt trăsăturile sau calitățile principale ale *Jurnalului*, corespunzând celor două planuri (amândouă legitime), ideologic și literar, de-a lungul cărora își disemnează sensurile. În plan ideologic, el transmite discursul unui martor, în sensul latinescului *superstes*. Deși, conform unei definiții din epocă aparținând lui Tudor Vianu, „jurnalele intime alcătuiesc o manifestare literară din care reprezentarea oricărui public este absentă", cazul lui **S.** reprezintă o excepție, în sensul în care discursul său e instrumentat în direcția unui public dacă nu concret (deși într-un rând mărturisește că se gândește la data în care îl va citi lui Mircea Eliade), atunci abstract, impersonal. Reflecțiile despre publicul căruia i se adresează un jurnal se strecoară într-o cronică din 1940 la însemnările lui Titu Maiorescu. Jurnalul nu mai este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

văzut acum ca o formă mai autentică de a face literatură, ci tot o contrafacere, un „trucaj": „E posibil ca, la punctul de plecare, Stendhal sau Goncourt sau Jules Renard să fi avut intenţia de a ţine, în jurnalele lor, socoteli strict personale, ferite de orice ochi străin, dar, cu vremea, ele au devenit chiar pentru autorii lor o adevărată operă, destinată mai curând sau mai târziu tiparului. Atâta e deajuns pentru ca libertatea de expresie să capete o instinctivă prudenţă. În literatură, cele mai mari sinceităţi sunt totuşi discret «dirijate»". Este importantă această confesiune indirectă, în sensul în care ea poate fi asociată cu prezenţa la autor a conştiinţei sale de martor public. Tot din punct de vedere ideologic, jurnalul este cu atât mai relevant pentru cel care îl scrie cu cât abia prin el ajunge să depăşească vocabularul metafizic şi „logica colectivelor", deprinse de la Nae Ionescu şi vizibile în romanul *De două mii de ani*. **S.** descoperă prin suferinţele şi angoasele trecute în discurs, atât prin evenimentele propriu-zise, cât şi prin travaliul notării lor, valoarea solidarităţii umane şi o etică a concretului care se opune atât individualismului, cât şi colectivismului (ambele doar cuvinte, abstracţiuni). Trecând la planul literar al jurnalului, e de observat că efectul de romanesc este captat într-un sens major, eşuat în celelalte scrieri. Ca formă relaxată, ne-publică de literatură, jurnalul îi oferă scriiturii lui **S.**o poziţie neinhibată, golită – retoric şi anecdotic – de convenţiile literare prea romanţioase şi lirice cărora le cade victimă în *Oraşul cu salcâmi* sau în *Accidentul*. Apoi, contextul excepţional din punct de vedere istoric şi ideologic (teatru al unor tensiuni etnice, ideologice, politice, umane cu o densitate remarcabilă) îi dă scriitorului, laolaltă cu neşansa decăderii lui sociale, „şansa" unei problematici extraodinare, care să fie tratată cu o autenticitate nesimulată. Contextul acoperit de jurnal este atât de dens, încât orice detaliu concurează la rangul de metaforă. Relevanţa personajelor angrenate asigură enunţurilor o cantitate importantă de semnificaţie suplimentară, de pre-text de care textul propriu-zis profită. Canonicitatea (construită în unele cazuri ulterior) a unor figuri precum Camil Petrescu, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran este un combustibil eficient pentru captarea şi augmentarea interesului, cu atât mai mult cu cât perspectiva adusă de **S.** este una piezişă sau chiar „demitizatoare".

D. Sebastian este un scriitor prin excelenţă inteligent. Ceea ce preţuim în scrisul său este netăgăduita posibilitate de a disocia, de a analiza idei şi stări sufleteşti. Structura sa ni se pare mai curând a unui critic, dublat de un moralist în sensul francez al cuvântului. [...] *Formaţia literară a d-lui Sebastian este cert gidiană, chiar specifică atmosferei generale de la N.R.F.; individualist, analist şi moralist, d. Sebastian poate fi identificat nu numai în ambianţa psihică munteană, dar, cu deosebire, în aceea a unei anume culturi franţuzeşti. Nu-i facem o mustrare, ci constatăm: prin tehnică, prin unele tipuri, prin neliniştea dominată de luciditate,* De două mii de ani *este o carte tipic gidiană.*

POMPILIU CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În teatrul lui Mihail Sebastian nu poți vedea nimic din ceea ce ar fi menit să dea clasicitate, spirit și autenticitate durabilă literaturii noastre dramatice; dar poate că nimeni nu s-a gândit să le caute acolo unde era altceva de aflat: în aceste comedii simple și juste, scrise de un condei salubru și fermecător, nădăjduiești cu modestă ambiție să găsești repertoriul meritoriu al spectacolelor comune.

I. NEGOIȚESCU

Mihail Sebastian face figură de critic impresionist care discută opera în cauză fără prejudecăți, cu o înțelegere de ajuns de elastică, ceea ce l-a făcut să nu cadă în erori fundamentale de estimație. În ipostaza de cronicar literar, spre deosebire de alți scriitori care au făcut cronică literară ca amatori, el este unul dintre cei cu judecata cea mai pertinentă, nelăsând impresia complacerii în arbitrar și teribilitate paradoxală, cum se întâmplă cu Eugen Ionescu, și nici nu se lasă antrenat de un subiectivism excesiv ca Anton Holban ori Ion Călugăru. [...] *Cronicar dramatic, Sebastian reeditează formula cronicarului literar, cu un plus de participare încordată pe care o transmite, dincolo de text, spectacolul, contactul direct cu sala și cu jocul actorilor.*

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

SCRIERI: *Fragmente dintr-un carnet găsit*, cu un portret de Mac Constantinescu, București, 1932; *Femei*, București, 1933; *De două mii de ani*, pref. Nae Ionescu, București, 1934; ed. pref. Z. Ornea, București, 1995; *Cum am devenit huligan. Texte, fapte, oameni*, București, 1935; *Orașul cu salcâmi*, București, 1935; *Corespondența lui Marcel Proust*, București, 1939; *Jocul de-a vacanța*, București, 1939; *Accidentul*, București, 1940; *Teatru*, București, 1946; *Utima oră*, București, 1956; *Opere alese*, I, îngr. și introd. Vicu Mîndra, București, 1956; *Opere alese*, I–II, îngr. și pref. Vicu Mîndra, București, 1962; *Întâlniri cu teatrul*, îngr. și introd. Cornelia Ștefănescu, București, 1969; *Eseuri. Cronici. Memorial*, îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, 1972; *Opere*, I, îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, 1994; *Jurnal. 1935-1944*, îngr. Gabriela Omăt, pref. Leon Volovici, București, 1996; *Jurnal de epocă*, îngr. și introd. Cornelia Ștefănescu, București, 2002. **Traduceri:** Roger Vercel, *Căpitan Conan*, București, [1935].

Résumé

Ecrivain issu du manteau de Gide et Proust, appartenant donc à la lignée de la prose psychologique, Mihail Sebastian est d'origine juive et son destin en a été marqué sans doute. Le plus intéressant ouvrage c'est son journal *De două mii de ani* (*Depuis deux mille ans*), mal reçu par la critique et par son mentor, Nae Ionescu. M. Sebastian a essayé de donner sa réplique aux accusations et aux reproches contenus dans la préface à son journal, dans un ouvrage pamphlète, *Cum am devenit huligan* (*Comment je suis devenu voyou*). La partie la plus importante de son œuvre est représentée par ses pièces théâtrales (*Steaua fără nume – L'étoile sans nom*, *Jocul de-a vacanța – Jouer aux vacances*, *Ultima oră – La dernière heure*) dont le thème recurrent est le refuge dans un espace paradisiaque, éloigné de la réalité terne du quotidien.

Mots-clé: Mihail Sebastian, pièces de théâtre, André Gide, prose proustienne, le journal

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI DE TÂNĂR EDITOR

dr. Bogdan Mihai Dascălu*

„Când această operație migăloasă va fi dusă la capăt, vom avea, indiscutabil, un document biografic de prim ordin și, indirect, o primă operă importantă într-un gen căruia, cum se știe, criticii români nu i-au acordat prea mare șansă." (Eugen Simion, *Jurnalul lui Maiorescu, un Bildungsroman*, în *Ficțiunea jurnalul lui intim*. III. *Diarismul românesc*, p. 103)

Întâlnirea mea cu *Jurnalul* lui Titu Maiorescu (atât cât a fost publicat din el) s-a petrecut în toamna anului 2000, când, proaspăt admis la doctorat cu o teză ce urma să trateze despre *Imaginea lumii germane în literatura română*, conducătorul meu științific și mentorul meu spiritual de mai multă vreme, profesorul Eugen Simion, mi-a fixat ca subiect al unuia dintre referate această remarcabilă operă confesivă. A fost prilejul cu care am constatat că ce s-a publicat din ea de către I. A. Rădulescu-Pogoneanu (*Însemnări zilnice,* I–III, 1937–1943), Georgeta Rădulescu-Dulgheru (*Jurnal și epistolar*, I–IX, 1975–1989 și, parțial, de către Stelian Neagoe (*România, războaiele balcanice și Cadrilaterul* și *România și războiul mondial*, 1999) nu acoperă decât aproximativ o treime din manuscris.

Mai târziu, mi s-a oferit posibilitatea să identific exact dimensiunile acestei lacune editoriale, datorate evident faptului că, dintr-un motiv sau altul, editorii amintiți nu au izbutit să-și ducă proiectul până la capăt ori nu și-au propus o ediție integrală. Spre sfârșitul verii lui 2005, am primit un telefon de la Profesor, care m-a întrebat dacă nu aș fi dispus să-mi asum traducerea pasajelor scrise de Maiorescu în limba germană, explicându-mi că nu e vorba decât (însumând fragmentele respective) de câteva zeci de pagini. Am acceptat de îndată, fără să bănuiesc, atunci, că mă voi implica mult mai mult într-un proiect la care nu eram, inițial, decât un simplu colaborator. Așa se face că într-o călduroasă zi de august am pătruns în biroul prezidențial din clădirea Academiei Române, unde, după discutarea unor subiecte legate de teză și de proiectele mele de după previzibila revenire în țară la încheierea celor patru ani petrecuți la Heidelberg, Profesorul mi-a spus la despărțire: „Așadar, te vei ocupa de traducere... Doamna Măriuca îți va da

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

xeroxurile." Aşa s-a şi întâmplat, cu precizarea că secretara mi-a arătat câteva teancuri groase de hârtii, legate grijuliu cu sfoară, pe care le-am transportat, rând pe rând, la maşina parcată în curte. Convins că voi răzbi repede cu traducerea celor „câteva zeci de pagini" nemţeşti, risipite în conţinutul acelor teancuri, am amânat operaţia pentru vacanţa de Crăciun, când, revenit la Timişoara, aş fi avut răgazul necesar şi, mai ales, liniştea cuvenită, pe care lupta dusă pentru supravieţuirea lectoratului de română din urbea de pe Neckar nu mi-o oferea.

Când sorocul întrevăzut s-a ivit, în sfârşit, am avut parte de mai multe surprize, dintre care cea mai mică a fost aceea că, pe lângă pasajele în germană, însemnate atent pe marginile colilor cu creion portocaliu, mi-a fost dat să descopăr încă multe altele, unele extinse pe mai multe rânduri, altele reduse la cuvinte izolate (dar cu atât mai greu de reperat), de unde nevoia de a citi toate paginile şi de a însemna (cu creion albastru!) locurile respective. Dar surpriza cea mare a fost aceea că, pe măsură ce caietele înaintau în timp şi, implicit, autorul lor în vârstă, scrisul lui devenea tot mai nesigur, adică, din punctul meu de vedere, mai ilizibil. Sunt pasaje extinse în care rândurile de slove sunt înlocuite de linii şerpuitoare, în spatele cărora ai libertatea (nedorită) de a ghici orice cuvinte crezi că s-ar potrivi. Asta, firește, în situaţia norocoasă în care poţi miza pe un context descifrat. Lucrurile devin însă infinit de complicate atunci când este vorba de a identifica nu cuvinte comune, ci nume proprii (antroponime, toponime, nume de instituţii sau de firme etc.) şi cifre (date calendaristice, indicaţiile termometrului, distanţele ş. a. m. d.), la care se adaugă nu puţinele abrevieri, făcute adeseori după criterii personale. Pe scurt, o situaţie mult mai complicată decât păruse a fi la început... Pus în situaţia de a opta între mai multe soluţii, am ales-o pe cea care mi s-a impus drept cea mai raţională. În consecinţă, am început să traduc pasajele pe care am izbutit să le descifrez, mai exact pe cele de a căror descifrare eram sigur. În schimb, am lăsat locurile cu lectură incertă ca şi pe cele (deocamdată!) indescifrabile pentru zile mai bune, când inspiraţia, norocul ori întâmplarea îmi vor sări în ajutor. Un ajutor, pe cât de preţios pe atât de generos, a venit din partea profesorului Klaus Heitmann, care mi-a oferit soluţii într-o serie de situaţii litigioase. Totuşi, nu am îndrăznit să abuzez de bunăvoinţa lui, ştiindu-l preocupat de definitivarea unei cărţi ce trata un subiect italian.

Odată revenit definitiv în ţară, mi-am reluat îndeletnicirea de cadru didactic la Catedra de germanistică din Timişoara, însă fără mare tragere de inimă, căci mi s-au încredinţat cursuri facultative la facultăţi nefilologice. Ceea ce mi s-a arătat drept un dezavantaj şi o subestimare, s-a dovedit apoi o binefacere, căci am avut astfel răgazul şi tihna necesare pentru a-mi definitiva teza (pe care am susţinut-o la începutul lui 2007), dar şi pentru a continua munca de traducere a fragmentelor germane din *Jurnalul* lui Maiorescu. Întrucât în oraşul natal nu am identificat pe nimeni care să fie german nativ şi cu competenţa filologică necesară, la care să apelez, mi-am amintit că l-am cunoscut la Reşiţa pe Joachim Wittstock, împreună cu care participasem în mai multe rânduri la *Zilele culturii germane* organizate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acolo, o persoană afabilă şi un intelectual autentic. Încurajat şi de Profesor, care, cu entuziasmul său tineresc, l-a contactat pe scriitorul sibian, obţinându-i acordul de principiu pentru a mi se alătura, am purces, după câtva timp, spre capitala culturală a Europei, unde l-am întâlnit, la el acasă, pe mai vârstnicul confrate, care însă a invocat o acută criză de timp, ajutat în această privinţă şi de Doamna Domniei Sale, care i-a amintit că are de scris propria lui operă. Totuşi, mi-a dat numele unei redactoare de la „Allgemeine Deutesche Zeitung" ce apare la Bucureşti, despre care m-a asigurat că mă poate ajuta. Cum tocmai eram în drum spre Capitală, unde urma să susţin concursul pentru ocuparea unui post de cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", nu am pierdut ocazia de a o căuta pe Doamna respectivă, care, şi ea, văzând dificultăţile de descifrare a textului maiorescian, şi-a declinat, e drept că foarte politicos, ajutorul.

Epuizând (cel puţin aşa păreau să stea lucrurile atunci, deşi nici astăzi nu cred altfel) posibilităţile de a găsi aliaţi în ţară, am fost încântat atunci când Ion Oprişan, cel care colaborase editorial cu el, mi l-a recomandat pe profesorul Helmuth Frisch, de la Universitatea din Bochum, bun ştiutor de limbă românească şi autor al unei excelente scrieri despre *izvoarele germane ale operei lui Mihai Eminescu*. După mai multe convorbiri telefonice, în cursul cărora se arătase destul de rezervat, nu însă şi refractar, am convenit să ne întâlnim la el acasă, în orăşelul Witten, unde locuia. Nu mi-a rămas decât un lucru neînsemnat: să străbat cu maşina cei aproximativ două mii de kilometri care despart Bucureştii de acea localitate. Ajuns în ospitaliera casă, am constatat cu nu mică bucurie că omul viu era cu totul altfel decât insul telefonic, adică deschis, săritor şi chiar (dacă prima impresie nu mă înşală) entuziast, la fel cum distinsa lui soţie s-a străduit, cu succes, să creeze o atmosferă amicală, în care aroma balcanică a avut un cuvânt de zis. I-am lăsat o copie integrală, făcută, prevăzător, în România, a copiei xerox ce mi-a fost încredinţată şi ne-am despărţit, el încrezător, eu liniştit, urmând să fiu înştiinţat de mersul viitor al evenimentelor. S-au scurs însă destule luni, în care nu am primit nicio veste, până a sunat telefonul izbăvitor. Eram invitat la o nouă întrevedere pe sol german.

Profesorul Frisch m-a întâmpinat zâmbitor şi mi-a înmânat, ca pe un preţios trofeu, cele câteva pagini care conţineau triumful lui, obţinut printr-o tehnică pe care o voi descrie, pe scurt, pentru ineditul ei. Este o metodă pe care aş numi-o plebiscitară. Ea a constat în convocarea periodică a membrilor familiei la o... clacă filologică, prilej cu care el le citea contextul în care se găsea cuvântul enigmatic, pe care ei trebuiau să-l identifice, fiecare după priceperea şi ambiţia lui, şi să-l aşeze la locul potrivit, reîntregind astfel textul. Soluţia care întrunea cele mai multe opţiuni era considerată validă şi astfel, după succesive reuniuni familiale, s-a ajuns la înlăturarea obstacolelor provocate, fără voia lui, de chiar Titu Maiorescu, cel care îşi transcrisese scrupulos în celebrele caiete scrisorile şi telegramele expediate şi care, reunite, alcătuiesc un jurnal *sui generis* al anilor în care au fost aşternute.

Fireşte, metoda atât de originală a profesorului de la Bochum nu funcţiona decât în cazul contextelor lacunare, cărora votul era chemat să le refacă integritatea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aşa se face că mi-au rămas spre rezolvare toate celelalte cazuri: cuvintele izolate, numele proprii, numerele şi abrevierile, unde a trebuit să mă descurc de unul singur. Este, asigur pe toată lumea, o muncă de detectiv, pe cât de istovitoare pe atât de fascinantă, căci fiecare enigmă înlăturată făcea ca truda să pară suportabilă şi chiar agreabilă. Nu este aici locul să spun cum am procedat, mi-ar lua prea mult spaţiu, căci aproape fiecare situaţie mi-a impus imaginarea şi, apoi, urmarea unei căi singulare, a cărei valabilitate înceta odată cu soluţionarea impasului.

Întrucât nici textul în româneşte al caietelor respective nu era mai uşor de descifrat şi întrucât eu eram deja familiarizat cu această operaţie, Profesorul mi-a încredinţat, drept misiune în cadrul institutului, editarea întregului *Jurnal*. Precizez că acesta acoperă intervalul noiembrie 1855 – iunie 1917, adică aproximativ 62 de ani din cei 71, cât a trăit marele critic. Dintre aceştia, 24 (1887–1911) sunt evocaţi în caiete care au rămas în manuscris, iar 5 (1912–1917) în caiete parţial editate. Ceea ce înseamnă că aproape jumătate din *Jurnal,* însumând cam trei mii de pagini de manuscris, a rămas needitată. Ele îmi revin integral. Rămân în discuţie ediţiile anterioare (adică cealaltă jumătate), în sensul că şi ele ar trebui supuse unei omeneşti operaţii de verificare a transcrierii. Mai este şi soluţia, infinit mai lesnicioasă, a reproducerii lor *tale quale*. Între timp, am descoperit absenţa copiei unui caiet (probabil 25b), care nu se află în fondurile BAR, dar despre care am fost informat că s-ar găsi la Biblioteca de Stat. Înlăturarea succesivelor obstacole (îndeosebi birocratice), care mi-au împiedicat, o vreme apreciabilă, accesul la el, nu a făcut decât să sporească bucuria mea finală şi să-mi confirme adevărul că o victorie este cu atât mai plăcută cu cât se obţine mai greu. Deci, mulţumiri celor care mi-au prilejuit această neaşteptată plăcere!...

Aici ar trebui să se încheie evocarea noviciatului meu într-ale editării.

Nu înainte însă de a mărturisi că implicarea mea în restituirea către cultura noastră a *Jurnalului* maiorescian în totalitatea lui, implicare pe care mi-o asum ca pe o nesperată şansă, este rezultatul final al unei atât de delicate, dar şi al unei atât de responsabile îndrumări din partea Profesorului, care crede ca nimeni altul în elanul tinerilor, cu convingerea că viitoarele performanţe ale acestora trebuie provocate de cei care le deţin deja.

Zusammenfasung

Ausgehend von einem persönlichen Erlebnis des Autors, zeigt dieser Beitrag wie der Wissenschaftler die Arbeit an der Herausgabe des *Tagebuchs* von Titu Maiorescu aufgenommen und welche Herausforderungen er zu bewältigen hat.

Schlüsselwörter: Titu Maiorescu, Tagebuch, wissenschoftliche Edition, Eugen Simion, Herausgeber

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„POEZII NOO" DE IOAN CANTACUZINO ÎN EDIȚIE CRITICĂ

Andrei Nestorescu*

Am aflat cu mare întârziere, de-abia în urmă cu câteva luni, despre apariția, în 2005, a unei ediții critice – datorată lui Ion Nuță – a volumului de versuri *Poézii noo* de Ioan Cantacuzino (1757–1828)[1], carte cu statut de „manuscris unicat" pe care am editat-o și eu, în 1993[2], cu sentimentul săvârșirii unei reparații necesare a istoriografiei literare actuale față de destinul nedrept al operei de pionierat a misteriosului poet de acum două sute de ani. Acea bizară injustețe care a urmărit-o mereu se face întrucâtva simțită și în vremea noastră : dacă ediția mea, pregătitoare a uneia complexe, de referință (care, din varii motive, nu s-a finalizat editorial), a apărut, la Insitutul „G. Călinescu", în condiții precare (multigrafiere, tiraj mic, difuzare incertă), dar, totuși, cu ecouri în publicațiile de specialitate[3], ediția critică, aceasta pe care o prezint aici, apare nu la o editură cunoscută, cum din plin s-ar fi cuvenit, ci la o tipografie, cu urmări previzibile de slabă receptare critică[4], încât, iată, chiar și cineva evident interesat de subiect a luat cunoștință de ea mai mult din întâmplare. Fără îndoială, cneazul Ioan Cantacuzino și scrierea sa – reper important în evoluția liricii românești – meritau să aibă o soartă mai bună. În primul rând, pentru că „poéziile noo" ale spătarului valah, născut la Constantinopol, trăitor în Moldova, peregrin prin Transilvania și ajuns cneaz rosienesc sunt într-adevăr „noi" pentru vremea și ambianța culturală în care au fost scrise : ele, după propria sa expresie, surprinzătoare, „au întrupat ne-ntrupiri" și „au iconit nevediri" – puternicele accente preromantice din câte o „eleghie" sau meditație, chiar dacă de inspirație străină, remarcându-se lesne printre frazele tradiționale ale anacreontismului, moralismului satiric, cântecului de pahar sau de dor și jale, specifice neoclasicismului românesc. În al doilea rând, pentru că încă firava sa conștiință scriitoricească (de condeier mai ales „pentru petrecere dă vreme") s-a dovedit a fi totuși destul de intrepidă pentru a-l determina să-și strângă versurile, originale și tălmăcite, între coperți de carte, ca

---

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, București

[1] Ioan Cantacuzino, *Poézii noo / Alcătuite dă l... C...*, ediție critică, studiu inmtroductiv, note, variante, comentarii, glosar și bibliografie de Ion Nuță, Tipografia Moldova, Iași, 2005, 230 p.

[2] Ioan Cantacuzino, *Poezii nouă*, ediție îngrijită de Andrei Nestorescu, Academia Română – Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București, 1993, 77 p. (colecția „Documente și manuscrise literare – serie noua").

[3] Gh. Chivu, *Ioan Cantacuzino, „Poezii nouă"*, „Limba Română", 1993, nr.6, p. 315–316; Ion Nuță, *După 200 de ani*, „Sinteze", Bacău, 1993, nr. 31, p. 5 ; Mircea Anghelescu, *„Poezii nouă" de acum două veacuri*, „Luceafărul", 1994, nr. 1, p. 17.

[4] Am identificat recenzia lui Constantin Călin, *Un editor, o ediție*, „Ziua de Bacău", 2006.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o „mustră altor spre-ndemnare" la „stihurghie". „Limba noastră prea puțină", descumpănitoare realitate potrivnică, n-a fost o piedică de netrecut pentru neobișnuita-i „cercare", care l-a impus astfel ca pe *primul poet român din Principate cu volum tipărit*. Și deopotrivă cu meritul – oare de câți dintre noi cunoscut ? – de a fi mărturisit, înaintea Văcărescului, crezul artei poetice naționale: „ ...scriitorii împodobesc/ Limba, patria-și slăvesc".

Volumul *Poézii noo* a fost imprimat, după toate probabilitățile, la Dubăsari sau Movilău, dincolo de Nistru, între 1792 și 1796 și s-a păstrat într-un singur exemplar, deteriorat, fără coperți și cu primele pagini având colțurile rupte. Toate eforturile cercetătorilor români (printre care și ale mele) de a mai găsi un alt exemplar în bibliotecile din fosta U.R.S.S. au rămas fără rezultat. Exemplarul-unicat provine din biblioteca traducătorului bucovinean Vasile Vârnav, contemporan al autorului, a aparținut apoi altui botoșănean, de la care a fost cumpărat de preotul D. Furtună din Dorohoi ; în 1946 a intrat în posesia lui Al. Alexianu, care l-a oferit mai târziu spre achiziționare Bibliotecii Academiei; tranzacția neîncheindu-se, următorul proprietar, pentru mai bine de trei decenii, a devenit G. Ivănescu; în momentul de față se află în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, filiala Iași. Cartea a fost menționată pentru prima dată în *B.R.V.*, IV, 1944, p.111: „Cunoscutul cercetător Pr. D. Furtună din Dorohoi are o carte tipărită, de care ne comunică următoarele : *Poezii noo* de I.K. Hârtia pe care este tipărită poartă în filigrană anul 1795". În 1953 G. Ivănescu o descrie, o datează cca. 1791–1797, o consideră probabil opera unui scriitor muntean, dar nu poate preciza cine este autorul. Enigma este dezlegată de G. Ivănescu și N. A. Ursu în 1959, *I.. C...* fiind cu certitudine identificat, pornindu-se de la o sugestie a lui Dan Simonescu din 1948, în persoana fostului spătar valah Ioan Cantacuzino, evocat cândva de Nicolae Bălcescu. Confirmată de Dan Simonescu în 1962, prioritatea în atribuirea acestei paternități o are însă Al. Alexianu, care, din motive politice, nu și-a putut valorifica publicistic descoperirea din 1946 decât în 1967.

Ediția lui Ion Nuță răspunde convingător principalelor cerințe ale unei ediții critice de referință. Portretul existențial pe care i-l alcătuiește autorului (ca om politic și de cultură) în studiul introductiv (*Un poet de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – Ioan Cantacuzino*) este exact și complet, iar cel literar, de analiză poetică, deși mai puțin conturat, reușește să pună în pagină mai toate sugestiile comentatorilor de specialitate (P. Cornea, Al. Piru, Al. Duțu, M. Anghelescu, G. Ivașcu, I. Negoițescu, N. Manolescu, M. Scarlat etc.). Fiind lingvist de profesie (lucrarea îi este dedicată mentorului, „ilustrul lingvist Gheorghe Ivănescu"), editorul face din capitolul *Câteva observații cu privire la limba scrierilor lui Ioan Cantacuzino* și din *Nota asupra ediției* partea cea mai semnificativă, prin substanță și meticulozitate, a aparatului critic. El reține, evident, observațiile, numeroase și pertinente, ale predecesorilor (G. Ivănescu, N.A. Ursu cu precădere) și le adaugă multe altele, discutând, pe rând, elementele esențiale de fonetică, morfologie, lexic și sintaxă, pentru „a reliefa efortul scriitorului în încercarea de a depăși treptat fazele limbii vechi și de a se apropia de elementele populare sau de unele fapte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

specifice limbii moderne". În toată această operație, accesul nemijlocit la exemplarul-unicat își are și el însemnătatea sa. Dacă textul din ediția mea a fost transcris după fotocopia (negativ) dăruită de G. Ivănescu Bibliotecii Academiei Române din București, deci nu după originalul aflat la Iași, fapt cu oarecare repercusiuni, observ acum, asupra acurateței unor lecțiuni, cel din varianta Ion Nuță beneficiază de confruntarea directă cu ediția princeps, pe care, de altfel, editorul, onest, o și reproduce, xerografiată integral. Inițiativa sa și reușita tipografică a facsimilării celor 76 de pagini ale opusculului nu pot fi îndeajuns apreciate: avem, în sfârșit, în față, emoționantă pentru oricine, imaginea primului volum de versuri publicat de un poet român din Principate! Și, în cazul de față, chiar și cu o consecință practică de ordin general-filologic, inclusiv didactic: compararea formei chirilice inițiale cu riguroasa transpunere în alfabet latin validează *un model* exemplar de stabilire a textului pentru o operă literară în limba română (atât de oscilantă) de la sfârșitul secolului al XVIII-lea[5].

Ediția lui Ion Nuță se impune și prin alte două puncte de maxim interes. Primul dintre ele îl reprezintă *Glosarul*, întocmit, aș zice, cu orgoliu lexicografic. Cuprinde, desigur, regionalismele, arhaismele, construcțiile proprii, dar este conceput într-un sens mult mai larg decât majoritatea celor de acest gen, întrucât și cuvintelor cunoscute, de uz curent, care n-ar trebui să fie explicate, li se caută sensuri noi, speciale. El preia, evident, cei vreo 70 de termeni ai glosarului din ediția mea, inclusiv cu nuanțele semantice discernute acolo, dar le adaugă încă vreo 230 – un veritabil exercițiu (paradă) de erudiție ! – în ideea că „vor fi de folos unei viitoare reeditări a Dicționarului tezaur al limbii române". Așa că, pe lângă cuvinte ca *blemați* (interj. „umblați"), *bábiță* (pelican), *bleji* (a se holba), *geabnic* (zadarnic), *jadnă* (lăcomie), *nímui* (nimănui), *vercare* (oricare), *zăvastă* (perdea), *zorie* (aurora) etc., absolut obligatoriu a fi glosate, apar și cuvinte ca *amorezat* (îndrăgostit), *curma* (a pune capăt), *gloată* (mulțime), *îmbăiat* (scăldat), *îndemn* (chemare), *închipuire* (plăsmuire), *stih* (vers), *mumă* (mamă), *pită* (pâine), *stat* (statură), *strajă* (străjer) etc., care lasă totuși impresia de ostentativă exagerare. Poezia își pierde orice farmec, chiar și acela vetust, de epocă, dacă fiecare vers ar trebui să fie citit prin colaționare cu glosarul!

[5] Nu are rost, cred, să dezvolt aici motivele pentru care grila mea de transcriere a textului nu se suprapune decât parțial peste cea folosită de Ion Nuță, de ce, de exemplu, nu am utilizat cratima în *nentrupiri* (*ne-ntrupiri*) sau apostroful în *fluturle* (*flutur'le*), de ce am transcris cuvintele fără accent (*poezii, predislovie, Apolon, acolea, satiră*) și nu cu accent (*poézii, predislóvie, Apolón, acoleá, satíră*), de ce am preferat formele *ziua, nouă, două* și nu *zioa, noo, doo*, de ce la genitiv-dativul singular al unor substantive feminine am adăugat încă unul sau doi *-i* fără a fi plasați între paranteze (*viețíi, lumíi, poeziíi, viíi*), de ce am respectat numeroasele alternanțe fonetice (oscilații grafice) de tipul *jucaț/umblați, dă/de, până/pănă, mitologhia/midologhia* etc. Cele două *note asupra ediției* explică suficient de clar opțiunile, iar absolut toate diferențele sunt înregistrate, ca variante, în ediția critică. Dar nu pot să nu remarc, în altă ordine de idei, că, în ceea ce privește punctuația, fără relevanță stilistică în original, au fost acceptate ca atare aproape toate soluțiile recomandate de mine în interpretarea unui discurs poetic adeseori obscur, fără a fi cumva măcar amintit acest efort de înțelegere în adâncime a textului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Al doilea punct de interes, de mare utilitate, al ediției îl constituie *Bibliografia*, unde sunt consemnate cu atenție scrierile lui Ioan Cantacuzino în volume, în antologii, rămase în manuscris, precum și referințele critice aferente, din care nu lipsesc contribuțiile istoricilor literari basarabeni (P. Balmuș, V. Cirimpei, H. Corbu, E. Levit, V. Nastasiu, V. Șismariov), puțin cunoscute specialiștilor din România. Lipsește însă, constat cu surprindere, articolul lui Mircea Anghelescu, *„Poezii nouă" de acum două veacuri*[6], important, desigur, nu pentru că este o recenzie la ediția mea, ci pentru că lui Ioan Cantacuzino i se face, acolo, un portret literar autentic și expresiv. (Și, în paranteză fie zis, n-am regăsit nici două studii proprii mai vechi[7]). Regret, de asemenea, că într-o carte tipărită în 2005 nu au apucat (probabil) să fie menționate și cele două restituiri ale mele din traducerile inedite ale scriitorului, *Cercarea asupra omului* (după A. Pope) și *Narchis sau îndrăgitul însuși de sine* (după J.-J. Rousseau)[8], în prefețele și notele cărora apar unele elemente biobibliografice care nu pot fi considerate a fi fost spuse pentru prima oară abia în ediția de față.

Dincolo de toate aceste precizări și observații, la urma urmelor firești între editori (de bună credință) care s-au exersat asupra aceluiași text, ediția lui Ion Nuță se dovedește a fi una de aleasă ținută științifică. Sub raport textologic, filologic în general, nu i se poate aduce practic niciun reproș: soluțiile adoptate sunt judicioase și, mai ales, unitare. Nu prezintă, din păcate, noutăți în ceea ce privește chestiunea esențială a identificării surselor de inspirație ale poetului, dar le înregistrează corect pe cele deja stabilite ori propuse. În totului tot, fixează cercetarea, în cazul *Poéziilor noo*, la stadiul în care ea poate continua cu real folos numai printr-o eventuală schimbare de viziune sau de metodă.

Résumé

Le chercheur présente une édition critique réalisée par Ion Nuță des vers de Ioan Cantacuzino publiés dans le volume « Nouvelles poésies » (*Poézii noo*), parue en 2005, qui essaie éditer un livre très rare, ayant le statut d'exemplaire unique. L'auteur de l'article s'est occupé lui-même, en 1993, d'une autre édition critique du volume de ce prince roumain, Ioan Cantacuzino (XVIII-ème – XIX-ème siècles). Il analyse donc les atouts et les limites de cette dernière édition de la position d'un spécialiste chevronné dans le domaine envisagé.

Mots-clé: Ioan Cantacuzino, le prince-poète, éditions critiques, exemplaire unique

---

[6] *Loc. cit.*

[7] Andrei Nestorescu, *Un moment semnificativ în formarea limbajului dramatic*, „Magazin Bibliografic", Chișinău, 1996, nr. 3–4, p. 42–44 ; Idem, *Revelațiile unei traduceri din 1794*, în vol. *Omagiu Acad. Zoe Dumitrescu – Bușulenga*, București, 2001, p. 121–127.

[8] Ioan Cantacuzino, *Cercarea asupra omului („An Essay on Man" de A. Pope în traducere integrală)*, ediție, prefață și glosar de Andrei Nestorescu, în vol. *Texte uitate – texte regăsite, II*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2003, p. 279–328; Ioan Cantacuzino, *„Narchis sau îndrăgitul însuși de sine" (Prima traducere din opera lui J.-J. Rousseau în românește)*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Andrei Nestorescu, în vol. *Texte uitate – texte regăsite, III*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2004, p. 241–303.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IOAN BOGDAN – UN DESTIN FILOLOGIC EXEMPLAR

Ileana Mihăilă*

Născut în 25 iulie 1864 la Braşov, filolog, lingvist şi editor, fondatorul şcolii filologice slavo-române Ioan Bogdan era primul din cei unsprezece copii ai unei familii modeste, din Şcheii Braşovului (şapte băieţi şi patru fete, între care se numără istoricul literar Gheorghe Bogdan-Duică şi Ecaterina (Catinca) Bogdan-Iorga). A urmat cursurile *Gimnaziului mare public român* din Braşov (mai târziu, Liceul Andrei Şaguna), apoi, începând din 1892, pe cele ale Şcolii Normale Superioare din Iaşi, ca elev intern (bursier), în paralel fiind student al Facultăţii de Litere. Îşi încheie studiile în iunie 1885, cu o strălucită lucrare de licenţă, *Istoria coloniei Sarmizegtusa*, publicată în acelaşi an, realizată cel mai probabil sub îndrumarea lui A.D. Xenopol (care o va utiliza curând după aceea în cuprinsul sintezei sale *Istoria românilor din Dacia Traiană*), apoi activează câteva luni ca profesor de latină şi greacă la Liceul particular Anastasie Başotă din Pomârla (Dorohoi).

Îşi începe activitatea publicistică cu o recenzie la *Istoria limbii şi literaturii române* a lui Aron Densuşianu în *Convorbiri literare,* care se va bucura de aprecierea lui Titu Maiorescu şi Iacob Negruzzi. În martie 1886, fiind remarcat de ministrul educaţiei din acea vreme, Dimitrie A. Sturdza, este trimis în Germania, apoi în Italia, spre a studia acolo organizarea învăţământului secundar (rezultatele acestei cercetări fiind materializate într-un amplu şi consistent *Raport asupra şcoalelor secundare din Germania,* publicat în 1886). Urmează o lungă şi fertilă perioadă de studii de specializare în străinătate, şansă oferită tânărului cărturar de acelaşi ministru, în urma recomandărilor călduroase ale lui B.P. Hasdeu şi I. Bianu. Graţie unei burse a statului român, Ioan Bogdan îşi începe astfel pregătirea în domeniul slavisticii, aflată la noi în stadiu de pionierat al cercetărilor lui Al. Odobescu, A. de Cihac, episcopul Melchisedec şi mai ales Hasdeu (la care trebuie adăugată contribuţia remarcabilă a lui M. Eminescu): mai întâi la Universitatea din Viena (1887), unde urmează cursul de filologie slavă al lui Vatroslav Jagić, dar şi cursuri de paleografie şi diplomatică latină; în septembrie 1888 îl aflăm la St. Petersburg, unde îşi continuă pregătirea la Facultatea de istorie şi filologie, audiindu-i pe A.I. Sobolevski, P.A. Sârcu ş.a., intrând în relaţii ştiinţifice cu o serie de filologi şi istorici precum A.A. Şahmatov, A.N. Veselovski, A.I. Iaţimirski.

Din această perioadă datează şi publicarea primelor sale lucrări privind cultura română veche, rod al cercetărilor întreprinse la Viena: *Câteva manuscripte slavo-române* şi *Cinci documente istorice slavo-române din Arhiva Curţii*

* Universitatea din Bucureşti.

RITL, nr. 1–4, p. 187–191, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imperiale din Viena, apărute în „Analele Academiei Române" în 1889. În acelaşi an prezintă la Academie studiul *Diploma bârlădeană din 1134. O încercare de critică diplomatică slavo-română*, pe baza căruia îşi va alcătui referatul în limba rusă cu care se va înfăţişa la Cel de-al VIII-lea Congres arheologic de la Moscova în 1890. Din aceeaşi perioada fecundă datează o serie de articole care apar în „Convorbiri literare" şi în „Arhiva societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi" precum şi înregistrarea manuscriselor şi tipăriturilor de origine românească din bibliotecile sanktpetersburgheze. Chiar dacă Ioan Bogdan nu a putut finaliza catalogul acestora, a publicat însă în 1891 câteva rezultate preţioase ale acestor cercetări: *O evanghelie slavonă cu traducere românească din secolul [al] XVI-lea* şi sursa „Gloselor Bogdan" (662 de glose în limba română şi aprox. 70 în limba slavonă, înscrise ca marginalii la versiunea slavonă a *Sintagmei lui Matei Vlastaris*) şi *Un lexicon slavo-român din secolul XVII*.

În 1889–1890 Ioan Bogdan şi va continua periplul ştiinţific la Moscova, atât pentru cercetări proprii în arhive şi biblioteci, cât şi în vederea audierii de cursuri universitare, cu care ocazie intră în contact cu S.A. Belokurov, F.F. Fortunatov, şeful şcolii lingvistice din Moscova, P.A. Lavrov, M.N. Speranski, V.A. Ulianiţki ş.a., de la care va obţine preţioase informaţii şi îndrumări pentru cercetările sale. Ca urmare a succeselor sale ştiinţifice, este ales membru corespondent al Societăţii de istorie şi antichităţi de la Universitatea din Moscova. Îşi continuă cercetările la Kiev, unde fusese informat de existenţa unei cronici moldoveneşti necunoscute, pe care o identifică în manuscrisul nr. 116 al Bibliotecii Academiei Teologice. Studierea acestei preţioase surse se va materializa în articolul său *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschischtschreibung*, apărut în „Archiv für slavische Philologie" în 1891, precum şi în cea mai mare parte din prima sa lucrare de amploare, *Vechile cronici moldoveneşti până la Ureche*, din acelaşi an. Îşi va continua periplul la Cracovia, unde îşi desăvârşeşte studiile de polonistică la universitate, ca audient, intrând în legătură cu cunoscutul dialectolog Lucian Malinowski şi continuându-şi cercetările în arhive. Transcrie astfel cronica moldo-polonă pe care o va edita în *Vechile cronici...*, precum şi o serie de documente privitoare la istoria Moldovei. Se întoarce spre sfârşitul lui 1890 la Viena, prezentând *Ein Betrag...*la seminarul lui Jagić, care o va publica în „Archiv", însoţită de traducerea în latină a cronicii descoperite de I. Bogdan, semnalând-o astfel pe plan internaţional, confirmând strălucit renumele tânărului specialist român. Pleacă la Roma, spre a colaţiona cu manuscrisul aflat acolo *Cronica lui Constantin Manasses* în vederea alcătuirii ediţiei. Cronica, datând din secolul al XII-lea şi fiind păstrată în traducerea mediobulgară din secolul XIV, reprezintă sursa fundamentală a *Cronicii universale* a lui Mihail Moxa şi, după cum a demonstrat însuşi Ioan Bogdan, modelul literar al cronicarului Macarie. Lucrarea, însă, deşi terminată în timpul vieţii sale, nu avea să intre în circulaţie decât postum, în 1922, graţie eforturilor lui I. Bianu.

Întors definitiv în ţară, I. Bogdan este numit profesor la Universitatea din Bucureşti (suplinitor, în oct. 1891, titular provizoriu, în iun. 1892), la catedra de limbi slave creată special pentru el la Facultatea de litere şi filosofie, post pe care-l va ocupa vreme de 28 de ani. Cursul inaugural, *Însemnătatea studiilor slave pentru*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

români (publicat în 1894), sublinia necesitatea acestei specializări esențiale în vederea trecerii istoriei și filologiei române într-o nouă fază, modernă și științifică, imposibil de conceput fără accesul la întreaga moștenire culturală românească redactată vreme de secole în limba slavonă. A contribuit de asemenea la organizarea învățământului superior românesc, fiind ales decan al facultății în 1898, reales apoi de zece ori, practic până la sfârșitul vieții, prorector al universității (aprilie – mai1912, 1916–1918) și, pentru scurtă vreme, rector (iunie 1912) și la elaborarea primei legi a învățământului superior din România (1912). A devenit membru corespondent al Academiei române la 28 de ani, în 1892, fiind ales membru activ, la secția de istorie, în 1903, ocupând fotoliul de vicepreședinte al Academiei (prima dată în 1910–1913, a doua oară între 1916 și 1919). Din 1900 este primit în comitetul de redacție al „Convorbirilor literare", fiind între 1902–1906 director al revistei. Din 1909 și până la sfârșitul vieții (1 iunie 1919), a fost președintele nou-înființatei Comisii istorice a României, în cadrul căreia a putut coordona cu un remarcabil succes efortul colectiv al unei strălucite generații (D. Onciul, I. Bianu, C. Giurescu, D. Russo, A Lapedatu) de a edita „în condiții științifice superioare izvoarele istoriei și culturii vechi românești" (G. Mihăilă). În tot acest timp a realizat trei călătorii de studii în Rusia și Polonia, în vederea copierii și studierii de documente slavo-române în arhive, între care *Letopisețul lui Azarie*. În 1914 a fost ales membru corespondent al Academiei Sârbe de Științe.

Discursul său de recepție la Academia Română, *Istoriografia română și problemele ei actuale* (1905), reprezintă în esență o privire sintetică, de o mare pătrundere, asupra evoluției istoriografiei noastre între secolele XV–XIX, pe care Ioan Bogdan o divizează în trei epoci distincte: 1. a analiștilor (sec. XV); 2. a cronicarilor (sec. XVI – începutul secolului XVIII); 3. a istoricilor, începând cu Dimitrie Cantemir și continuând cu reprezentanții Școlii Ardelene. O atenție deosebită este acordată sarcinilor pe care istoricii români trebuiau să le îndeplinească în vederea integrării istoriografiei naționale în știința modernă: editarea adecvată a izvoarelor, dezvoltarea disciplinelor auxiliare ale istoriei (diplomatica, paleografia, sigilografia), analiza exactă și competentă a datelor, „obiectivă și în același timp artistică", în stare să ofere o imagine corectă și coerentă a „trecutului, în adevărata sa lumină". Propria sa punere în practică a acestor comandamente nu avea să-i asigure întotdeauna prețuirea contemporanilor, adesea vizați de examenele sale critice, elegante dar necruțătoare (un exemplu grăitor oferindu-l *Studiul critic* care deschide lucrarea sa *Vlad Țepeș și narațiunile germane și ruseşti asupra lui* (1896), care pune în discuție toate contribuțiile anterioare ale istoricilor cu privire la voievodul muntean, unele semnate de A.D. Xenopol, Al. Odobescu sau Al. Tocilescu).

La Ateneu, Ioan Bogdan a prezentat trei conferințe: prima, în 1892, *Românii și bulgarii – Raporturile culturale și politice între aceste două popoare* (publicată în 1895), apoi *Luptele românilor cu turcii până la Mihai-vodă* (1896, publicată în 1898), care aduce în lumină o serie de informații istorice prețioase și noi, între care se remarcă trimiterile la *Cronică bulgară de la 1296–1413*, descoperită de el însuși, referitoare la bătălia de la Rovine. A treia conferință, *Cultura veche română* (1898), este o valoroasă și originală privire sintetică asupra genurilor și speciilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literare cultivate de români în perioada veche şi premodernă, atât în slavonă cât şi în limba naţională, bine-încadrată în contextul social şi istoric al evoluţiei Ţărilor Române în Evul Mediu. Aici el realizează un tablou de ansamblu, cu linii clare, urmărind direcţiile de dezvoltare ale culturii române vechi, cu laturile sale artistice, ştiinţifice, literare, religioase.

De un interes deosebit se bucură literatura apocrifelor, cărţile populare, evoluţia discursului istoric, dar şi analiza atentă a *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab,* al căror original slavon tocmai fusese descoperit la Sofia. Li s-au adăugat o serie de conferinţe ţinute la Academie, care reprezintă tot atâtea contribuţii inovatoare în domeniul culturii române vechi: *Evangheliile de la Homor şi Voroneţ* (1907), *Documentul Râzenilor din 1484 şi organizarea armatei moldovene în sec. XV* (1908), *Letopiseţul lui Azarie* (1909) ş.a.

Deosebit de valoroase sunt ediţiile sale de documente slavo-române, în care studierea lor complexă – istorică, diplomatică, paleografică şi lingvistică – se adaugă editării şi traducerii lor, prin ele acoperindu-se o parte consistentă a istoriei interne a celor trei ţări române şi a relaţiilor dintre ele sau cu ţările înconjurătoare. Primul volum apare în 1902 (*Documente şi regeste...),* reluat apoi într-o nouă ediţie, de data aceasta şi cu textele reproduse integral în original, din care n-a mai apărut decât un volum : *Documente privitoare la relaţiile Ţării Româneşti cu Braşovul şi cu Ţara Ungurească în secolul XV şi XVI,* vol. I, *1413–1508* (1905). Deosebit de interesante sunt observaţiile lui Ioan Bogdan asupra limbii documentelor, în linii mari fiind vorba despre mediobulgara din secolul XV, dar cu o serie de cuvinte bizantine şi neogreceşti, turceşti, maghiare, săseşti şi mai ales româneşti.

În 1913 apare ediţia *Documentelor lui Ştefan cel Mare,* în două volume, continuând şi, după opinia specialiştilor, întrecând prin precizie şi bogăţia comentariilor lucrările sale precedente. La aceste monumentale ediţii de documente se adaugă analiza critică a documentelor false sau greşit atribuite, prin care Ioan Bogdan dovedeşte neautenticitatea unor documente vechi româneşti şi străine (*Documente false atribuite lui Ştefan cel Mare,* 1913).

Dar partea cea mai valoroasă a operei sale ştiinţifice o reprezintă ediţiile şi studiile asupra istoriografiei vechi româneşti, precedate şi într-un anume fel pregătite de cele trei ediţii ale sale de cronici bizantine şi sud-slave (*Ein Betrag..., Cronica universală şi analele sârbeşti de la Petersburg* (1909) şi *Cronica lui Manasses*). Prin integrarea manuscriselor slavo-române descoperite de el atât în bibliotecile străine cât şi în ţară, el lărgeşte definitiv aria de desfăşurare a literaturii româneşti originale din secolele XV şi XVI, îmbogăţind cultura română veche cu douăsprezece cronici noi moldoveneşti (până la el cunoscându-se doar două), între care *Letopiseţele lui Macarie, Eftimie şi Azarie* şi *Letopiseţul de când s-a început Ţara Moldovei*, descoperit de el în manuscrisul de la Tulcea (azi IOAN BOGDANA. R. nr. 649). Ele au apărut în 1891 (*Vechile cronici moldoveneşti până la Ureche*), 1895 (*Cronice inedite atingătoare de istoria românilor*), 1901 (*Un fragment de cronică moldovenească în limba slavă,* apărut în „Convorbiri literare") şi 1909 (*Letopiseţul lui Azarie).* „Dacă interpretările istorice au fost în parte corectate şi completate de cercetători ulteriori, dacă în ceea ce priveşte exegeza literară cercetările de mai târziu au adus noi puncte de vedere, în schimb

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comentariile asupra limbii, în special la cei trei cronicari din secolul al XVI-lea, analiza dependenței stilistice și chiar lexicale la aceștia de textul lui Manasses și comparațiile textologice cu cronica lui Gr. Ureche își păstrează în cea mai mare parte valoarea până azi" (G. Mihăilă).

Între alte lucrări din aceeași sferă a valorificării vechilor texte literare și folclorice se numără *Vlad Țepeș și narațiunile germane și ruseşti asupra lui* (1896), vreme îndelungată cea mai temeinică monografie și ediție de texte pe această temă, precum și o serie de studii între care *O scrisoare din 1679 a mitropolitului Dosoftei* (1912), un document important privind istoria tipografiilor românești, și *O traducere moldovenească din veacul al XVIII-lea a Vieții lui Bertoldo* (1774), descoperită de el la Moscova.

De o deosebită importanță sunt și lucrările sale lingvistice. Pe baza comentariilor asupra limbii textelor slavo-române care însoțesc edițiile sale de documente moldovenești, Ioan Bogdan redactează articolul de sinteză *Über die Sprache der ältesten moldauischen Urkunden,* publicat în volumul omagial *V. Jagić* (1908), care reia și sistematizează observațiile sale privind limba documentelor din Moldova (slavona rusă apuseană, cu elemente populare ucrainiene, polone și numeroase cuvinte românești). O altă temă cu conotații lingvistice căreia îi dedică două articole este cea a gloselor românești din secolele XVI-XVII descoperite de el în manuscrise aflate în Rusia (*Glose române într-un manuscris slavon din secolul XVI* (1890) și *Un lexicon slavo-român din secolul XVII* (1891), reprezentând „începuturile lexicografiei românești" (D. Strungaru).

„Muncitor neostenit și plin de acea intuiție ciudată care a pus pe savanți pe urmele multor taine – scria despre el Tudor Arghezi în 1911 – caută și găsește o adevărată comoară istorică. *Vechile cronice moldovenești* pe care le-a descoperit la Kiev și cari cuprind mai toată istoriografia moldavă până la cronica lui Ureche au fost pentru România un mare eveniment, cam ce ar fi, transpuse pe un plan mai întins, desmormântarea Antropitecului din Java sau, pe unul mai sensitiv, crearea Giocondei. Pentru noi, românii, ele sunt în același timp amândouă".

Résumé:

L'article est une biographie d'un très important chercheur en lingustique slave, Ioan Bogdan. Il est né à Brașov en 1864, il est philologue, linguiste et éditeur, le fondateur de l'école philologique slavo-roumaine. Il fut le premier des onze enfants d'une famille modeste de Brașov, né le juillet 25 1864 à Brașov. Il fait des études en Pologne afin de devenir spécialiste et, là, il entre en contact avec le renommé dialectologue Lucian Malinowski, en continuant ses rechereches dans les archives. Il continue à copier la chronique moldo-polonaise qu'il va éditer dans « Les anciennes chroniques... » et, en plus, une série de documents sur l'histoire de la Moldavie. Rentré dans le pays, il est nommé professeur à l'Université de Bucarest, au Département de langues slaves, créé surtout pour lui à la Faculté de Lettres et de Philosophie, un emploi qu'il occupera pendant 28 ans. Le cours inaugural, « L'importance des études slaves pour les Roumains » (publié en 1894), soulignait la nécessité de cette spécialisation essentielle afin d'élever l'histoire et la filologie roumaine dans une nouvelle étape, moderne et scientifique, étant impossible de la concevoir sans l'accès à tout son héritage culturel roumaine, rédigée pendant des siècles en slavon. La partie la plus valeureuse de son oeuvre scientifique la représente les éditions et les études sur l'historiographie ancienne roumaine.

Mots-clé: Ioan Bogdan, études polonaises, histoire et philologie roumaine, lingustique slave, philologue

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E. LOVINESCU – SCRISORI RĂZLEȚE CĂTRE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

dr. Rodica Pandele*

În fondul „Bengescu-familia" al Arhivelor Naționale ale României, un număr de unsprezece scrisori trimise de E. Lovinescu între 1928 și 1941 Hortensiei Papadat-Bengescu și altele două fără datare completă au rămas până în anii din urmă practic necunoscute. Comunicarea lor împlinește amplul epistolar lovinescian alcătuit de istoricul literar Nicolae Scurtu, *Scrisori și documente* (București, 1981), și poate cu timpul să contribuie la reconstituirea cât mai cuprinzătoare a corespondenței dintre cei doi scriitori. Pentru unele precizări, identificări și conexiuni calendaristice sau ale unor evenimente menționate în text – fie și numai aluziv –, am apelat cu folos la cele șase volume: E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare* (București, 1993–2002), editate de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt.

I

[București], marți, 20 m[artie 1928]

Nu știu, amicisimă doamnă, dacă micile noastre ședințe te pot preocupa în depărtările acele tumultuoase; cea de duminică a fost tot improvizată, dramaturgii derobându-se cu obstinație; nu știu de e frigul de vină ori intruziunile țărăniste. Îți trimit totodată, nerecomandat și fără dedicație (pachetul fiind făcut aiure), vol. V[1]*, care mi se pare cel mai viu din toate. Corecturile din VI*[2] *au și început să vină. Bunul Ben.*[3] *e dulce, numai numerarul îi lipsește (azi era zi de scadență, neonorată). Planurile*[4] *noastre sunt însă intacte; Dona*[5] *Pica lucrează la copertă, mașina și hârtia sunt comandate și pe aici pace; joi vom afla cum ne desfătăm prin minunățiile de acolo. Sperăm să se clarifice și timpul; pe-aici frumos, dar un frig de cristal; v-am scris de două ori înainte, cred că nu se pierde nimic.*

Cu salutul meu fortisim cordial.

[1-2] Primele exemplare din *Critice* volumul al V-lea, E.L. le primise, conform notațiilor din jurnalul cenaclului Sburătorul, pe 17 martie, iar „primele șpalte" din volumul al VI-lea, luni, 19 martie, cu o zi înainte de redactarea scrisorii.

* Institutul de Teorie și Istorie Literară „G. Călinescu".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[3] Simon Benvenisti (1870–1943) – librar şi mai târziu editor.

[4] Planurile vizează colecţia „Biblioteca clasicilor români" (v. scrisoarea nr. II, nota 3).

[5] Joc de cuvinte inspirat de identitatea între patronimul *Dona* şi creaţia spontană *dona* a lui E.L., formă feminină după apelativul masculin spaniol *don*.

II

[Bucureşti], vineri, 27 aprilie [1928]

Cred, amică scumpă, că alarma Domniei Voastre va fi căzut odată cu primirea tuturor columbelor şi îndeosebi a celor două din F.[1]*, unde am stat vreo 4-5 zile. Şi pe urmă am dat semne; iată că continui cu speranţa*[2] *prelungirii şederii la Paris. Azi am dat în lucru „Biblioteca"*[3] *şi sper să fac opt volume până în toamnă; hârtia e adusă, coperta a făcut-o Pica*[4]*. Pe la 15 mai – lucru extraordinar – bunul nostru B.*[5] *pleacă la Paris! Semn că editura merge! Ticu*[6] *mi-a trimis o nuvelă enigmatică, ca de obicei; excelenţia vine des! Mâine e la dejun cu Bebs*[7]*, intimidată! Azi am găsit numai o columbă, poate se va fi pierdut ceva. Tabloul lui Moni*[8] *destul de bun. Pe aici mare calamitate atmosferică. De abia acum pare că se schimbă. Încolo, totul normal, amice scump; eu mai fac şi regim, impresionat de comentariile provinciale!*

Cu salutul meu afectuos.

[1] Fălticeni, unde Lovinescu s-a aflat între 16 şi 20 aprilie.

[2] *lectio incerta*

[3] „Biblioteca clasicilor români" (identificată în jurnalul cenaclului Sburătorul şi în corespondenţă ca „Biblioteca clasică" sau „Biblioteca naţională") este o colecţie de literatură alcătuită şi coordonată de E.L. la cererea lui Simon Benvenisti. Primul volum apărut a fost Costache Negruzzi, *Fragmente istorice*, iar până „în toamnă" – citim în acelaşi jurnal la „4 septembrie" –, la capătul unui efort singular în întreaga sa activitate de până atunci, în editura Ancora ieşiseră nouă volume (Ion Creangă, *Opere complete*, I–II; Eminescu, *Povestiri*; V. Alecsandri, *Ovidiu*; Al. Odobescu, *Mihnea-Vodă cel Rău şi Doamna Chiajna* etc.), „prezentate în condiţii tehnice admirabile, ieftinătate imbatabilă, cu texte încadrate în analize critice, bibliografii, note, aşa cum nu s-a mai făcut la noi, pentru răspândirea în tinerime a marilor noştrii scriitori" (vezi A.P. S.[amson], *Cu d. Lovinescu despre criza cărţii*, interviu în „Lupta", 24 oct. 1928, p. 2, rubrica «Lucruri mari»).

[4] Pica Dona este Niculina, a treia fiică a lui Delavrancea, licenţiată în litere şi absolventă a Şcolii de Bele-Arte, căsătorită cu dr. Paul Dona. A frecventat cenaclul Sburătorul, ca şi celelalte surori ale ei, Cella, Bebs şi Riri.

[5] Simon Benvenisti

[6] Ticu Archip

[7] Bebs, Bebe sau Bebecu este Margareta, a doua fiică a lui Delavrancea, licenţiată în litere şi filosofie. A fost o voce de autoritate în cenaclul Sburătorul, datorită verdictelor ei estetice.

[8] Monica Lovinescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III

[Fălticeni], luni, 11 iulie [1932]

Scumpă doamnă și amică, îmi iau libertatea de a-ți scrie aproape în necunoscut, deoarece de multă vreme nu știu unde ești și nici chiar de ai fost la Karlsbad ca în ceilalți ani. Consider aceste rânduri numai ca un act provizoriu de informație: aștept, cu alte cuvinte, mai întâi o adresă precisă. Eu ți-am trimis, în timp, la K. o scrisoare și ziare: nu știu de ți-au ajuns, trimise fiind în necunoscut; de câtva timp îți trimit la C.[1]*, fără să știu de-ți petreci vara acolo. Sunt de zece zile aici*[2]*, pus pe lucru, deși nu știu dacă efortul va ajunge la rezultate tangibile. Moni*[3] *e la M.*[4] *de ieri, așa că am toate răgazurile. Ieri am primit chiar vizita (acompaniată de familie) automobilistică a poetului venit din Ardeal și îndreptat spre Basarabia, de unde voința poporului îl va trimite în parlament. După aceste preliminarii, îmi iau rămas-bun și aștept răspunsul d-tale, înainte de a-ți scrie pe larg.*

Cu sentimentele mele afectuoase de totdeauna.

[1] Câmpulung
[2] La Fălticeni
[3] Monica Lovinescu
[4] Mangalia

IV

[Fălticeni], duminică, 24 iulie [1932]

Scumpă doamnă și amică, la lunga mea scrisoare[1] *de acum aproape o săptămână n-am primit niciun răspuns; cum huzurul de timp nu e atât de mare și intențiile afirmate păreau ceva mai zorite, mi-am luat libertatea să cred că ar putea fi la mijloc și oarecare evaziune poștală. Iată pentru ce mă prezint acum cu rândurile de față. Tot azi ți-am trimis, pe lângă ziarele obișnuite, și „Cuvântul" cu articolul lui P.*[2]*, cel următor îl cauți sâmbăta viitoare (cu data de duminică). Îmi rezerv plăcerea de a te întreține despre lucrul meu abia după ce voi fi primit tardivul Domniei Tale răspuns. Cu salutul meu afectuos, durabil.*

[1] V. scrisoarea nr. III, expediată tot din Fălticeni, unde E.L. și a petrecut lunile iulie și august scriind intens și încheind romanul autobiografic *Bizu*.

[2] Numărul din „Cuvântul" este 2605, din 24 iulie 1932, și conține prima parte a cronicii lui Perpessicius făcută romanului *Drumul ascuns* de H.P.-B., la rubrica „Mențiuni critice". Partea a 2-a va apărea în nr. 2612, din 31 iulie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

V

[destinatar] D-na Hortensia Papadat-Bengescu
Bul. Carol II, Cotroceni
Bucureşti

[Iaşi, marţi], 30 iulie [1935]

De pe urmele Bălăucăi,
care va ceda acel salut cordial.

E.L.

Cartolină ilustrată având ca imagine „Închisoarea Golia", expediată dintr-o scurtă călătorie făcută de E.L. însoţit de fiica sa, Monica, la Iaşi, în 29 şi 30 iulie 1935 (v. şi scrisoarea nr. IV, nota 1).

Figurează cu nr. 7 şi în lotul de scrisori către H.B.-P. din vol.: E. Lovinescu, *Scrisori şi documente*, îngrijit de N. Scurtu, ca autograf aflat „în arhiva Ilenei Vrancea".

VI

[carte poştală]

[destinatar] Signora Hortensia Papadat-Bengescu
Grand Hotel Continental
Roma, Italia[1]

[Bucureşti], Jeudi, le 17 Sept. [1936]

Ma chère amie, je viens ici juste (cuvânt indescifrabil) *même la dernière carte et mal m'eu a pris. J'ai dû rentrer en voiture avec Monique tellement mon effort a été grand. Mon mal s'est aggravé de suite; j'ai dû rester couché deux jours sur le canapé et interrompre mon travail. Aujourd'hui je me sens un peu mieux. La maladie sera beaucoup plus longue que je ne l'avai pas pensé!*[2] *Gh.*[3] *m'a trouvé un appartement épatant parait-il a quatre vingts billets. Je vous souhaite un bon voyaje et je vous attends impatiemment.*

[1] Între 11 şi aproximativ 28 septembrie 1936, H.P.-B. a făcut o călătorie în Italia.

[2] Însemnările lui E.L. pentru septembrie în jurnalul cenaclului Sburătorul mărturisesc un crescendo al acutizării stării sale maladive, concomitent cu sâcâielile provocate de imperativul mutării şi al găsirii unei locuinţe corespunzătoare în centrul oraşului. Relatarea momentului de rău fizic din debutul scrisorii apare şi în jurnal, la „15 septembrie": „Ieşit cu Monica la Alcalay ca să depun romanul. [...] Rău, întors maşina" etc.

[3] Valeriu Ghibaldan, ziarist obscur

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VII

[Fălticeni], 1 septembrie[1] 1937

În credinţa că ai reintegrat la bonne ville[2], îţi scriu, scumpă amică, la Bucureşti; îmi închipui că şi restul viligiaturii de la Braşov a fost tot atât de norocos, şi nopţile aceste cu lună plină trebuie să fie feerice; un frate al meu care a fost la Zizin, sosit azi de acolo, îmi vorbeşte cu încântare. Eu am isprăvit totul ad unguem[3]: când deschid romanul[4] parcurg câte zece pagini fără oprire, ca pe asfaltul şoselei de la Snagov. Nicio asperitate stilistică. Menirea mea ar fi încheiată, deci şi locul meu ar fi fost la Bucureşti chiar de la 1. Dar ca mai totdeauna în această epocă intervine o criză dentară. Pur şi simplu o inflamaţie mă ţine în cameră cu gargarisme, iar lucrarea ce-mi era atât de comod să o fac aici (dentistul e vizavi) va trebui să o fac la Bucureşti, cu atâtea impedimente. În aceste condiţii mi-am amânat plecarea pe câteva zile; sper să plec marţi dimineaţa; telefonează-mi deci marţi spre seară şi în orice caz miercuri, pentru a avea plăcerea să ne vedem... Pe aci e încă frumos, dar frumos de toamnă.

Cu afecţiunea mea de totdeauna.

[1] Credem că datarea scrisorii este eronată. Dacă imbricăm informaţiile din scrisoare cu cele conţinute în jurnalul cenaclului Sburătorul între „joi, 26 august", şi „marţi, 31 august 1937", sugestia alcătuirii ei este mai degrabă 27 sau chiar 28 august. De altfel, tot calendarul jurnalului indică pentru 1 septembrie ziua de miercuri.

[2] *bonne ville* – agreabil

[3] *ad unguem* (lat.) – la perfecţie

[4] Romanul ar putea fi *Mili*, pe care îl începuse pe 10 iulie şi îl încheie la 11 august 1937.

VIII

[carte poştală]

[destinatar] Doamnei Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi
Câmpulung
Muscel

[Bucureşti, joi], 17 iulie 1941

Scumpă doamnă şi amică, îţi dau veşti de pe aici cu toată constrângerea formei actuale de corespondenţă. De altfel, totul e pe la noi în perfectă imobilitate; şi n-am scris o pagină mai puţin ca în trecut, constatând că se poate scrie oriunde şi oricând.[1] De la „Revista r." am fost întrebat despre nuvela promisă.[2] Nu ştiu dacă ai primit „Vremea" cu isprava mea din roman.[3] Ţi-am trimis vreo 4–5 ziare franceze,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu un început de roman al Colettei Aş fi bucuros să-ţi [fi] ajuns. Chiar acum îţi mai trimit un Candide rătăcit. Te aşteptăm.

Cu bunele prietenii de totdeauna.

L.

[1] Aluzie la faptul că nu trecuse încă o lună de când, la 22 iunie, România intrase în război alături de Germania împotriva URSS şi se produseseră primele bombardamente asupra câtorva oraşe, printre care şi Bucureşti.

[2] Abia în numărul triplu pe ianuarie-februarie-martie din 1942 „Revista română" (proprietar şi director Zaharia Stancu) H.P.-B. va publica nuvela *Fetiţa între lupi*, aşteptată din iulie 1941.

[3] „Isprava" este *Lectură în comitet*, supraintitulată de redacţie „nuvelă", de fapt unul dintre fragmentele romanului *Mălurenii* – la care E.L. lucra în 1941 –, publicate în „Vremea" cele mai multe, între iunie şi octombrie (*Triptic, Lectură în comitet, Logodnă, Sidonia, Moartea lui Petrăchel*).

IX

[carte poştală]

[destinatar] Doamna Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi 25
Câmpulung
Muscel

[expeditor] E. Lovinescu
95 Bul. Elisabeta
Bucureşti

[Bucureşti, luni], 28 iulie 1941

Scumpă prietenă, am primit cartolina prin care îţi fixezi întoarcerea pe la 15 august; cum văd, faci un adevărat sezon câmpulungean. Mi s-a spus totuşi că zilele aceste aţi avut şi dv. o vizită; cel puţin vi s-a anunţat; sper că n-ai avut palpitaţii; pe aici nimic emoţionant; facem chiar expoziţie cu trofee, mă rog. Cred că ai primit „Acţiunea"[1]; două nr. din „Vremea"[2] nu ţi le-am trimis (cu două fragmente din roman). Ştiu că primeşti revista şi e de presupus că ţi se reexpediază. Ieri, duminică, erau opt doamne la cenaclu[3]; noroc că s-a prezentat şi un d. doctor căpitan Mavromati, de pe front, venit anume ca să-şi „exprime omagiul de admirator, ca cititor al lui Maiorescu"[4]. Se întâmplă şi de astea! Cu cele mai bune salutări prieteneşti

E.L.

[1] În „Acţiunea", cotidian condus de Constantin T. Bobe, E. L. a tipărit în iulie 1941, anterior datei scrisorii, foiletoanele *Disociaţii* (nr. 255) – un mic eseu despre gelozie – şi *Où vous alles* (nr. 263), acesta sub genericul „Memorial".

[2] Putem presupune că la 28 iulie, data redactării scrisorii, cele două numere neexpediate ale revistei „Vremea" sunt 608 (din 6 iulie) şi 611 (din 27 iulie), conţinând fragmentele *Lectură în comitet* şi, respective, *Ilarie*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[3] Fila din jurnalul cenaclului Sburătorul pe 1941 având data „duminică, 27 iulie", consemnează prezenţa a numai şase... „doamne": Dida Solomon-Callimachi, Alice Basarab, Ticu Archip, Sorana Gurian, Ştefania Zottoviceanu şi Alice Sturdza.

[4] *T. Maiorescu*, masivă monografie în două volume, apărută în 1940.

X

[carte poştală]

[destinatar] Doamnei Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi
Câmpulung
Muscel

[expeditor] E. Lovinescu
95 Bd. Elisabeta

[Bucureşti, joi], 7 august 1941

Scumpă prietenă, am primit cartea. Cum înţeleg că nu primeşti „Vremea", îţi trimit un nr. cu un fragment, Ilarie, *care va deveni poate mai savuros dacă vei şti că eroul e Nichifor Crainic.*[1] *Scrisul meu merge satisfăcător; am depăşit pagina 3000*[2]*. Ieri am foiletat imensul op al lui Călinescu asupra* Ist. lit. rom.: *cântăreşte 3 kg ½!*[3] *Figurezi amplu (deşi cu şicane ca şi mine) pe 5 p. de două coloane* petit, *format enciclopedic! Fotografii câte vrei, unele foarte vechi, necunoscute; autografe etc. Eu sunt combătut pe zece p. Bietul Dragomirescu*[4] *n-are decât jumătate de p.! Aici totul e normal; facem şi mici lecturi; am citit şi eu, iar Sorana Gurian, o lectură extraordinară!*[5] *Cu multă prietenie şi pe curând.*

E.L.

[1] După apariţia monografiei *T. Maiorescu* în 1940, E.L. se întoarce la romanul *Mălurenii* (v. scrisoarea nr. VIII, nota 3). Animozitatea care i-a stimulat reciproc în viaţa literară pe E.L. şi Nichifor Crainic data de prin anii 1925-1926 şi fusese generată de opinii ideologice complet diferite, disputate în jurul *Istoriei civilizaţiei române moderne*. Luându-l ca model pentru personajul Ilarie, un grobian „inspector de la centru", Lovinescu îi face lui Crainic un portret uman dintre cele mai respingătoare.

[2] În final, manuscrisul romanului *Mălurenii* va ajunge la aproximativ patru mii de pagini.

[3] Şerban Cioculescu fusese cel care în preziua compunerii scrisorii către H.P.-B. îi încredinţase pentru câteva ore lui E.L. exemplarul său din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu, abia ieşit de sub teascuri (la 31 iulie).

[4] Mihail Dragomirescu

[5] Relatarea amănunţită a vieţii de cenaclu în zilele imediat precedente alcătuirii scrisorii identifică în jurnalul Sburătorului „duminică, 3 august": „Sorana Gurin citeşte partea a doua a nuvelei. Extraordinar (viziunea gării, sărutul celor doi). Eu citesc *Moartea lui Petrăchel* – fără succes deosebit." Cele două momente extrase din intriga nuvelei care i-au stârnit entuziasmul lui. E.L. înlesnesc recunoaşterea bucăţii *Provinciala*, care în 1946 va deschide antologia de proză scurtă a Soranei Gurian, *Întâmplări dintre amurg şi noapte*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

XI

[Bucureşti], miercuri, 30 ianuarie

Cred că ai ajuns cu bine, amică scumpă, şi nu s-au potmolit trenurile; aştept să aflu cum ai rezolvat şi chestiunea permisului. Şedinţa de duminică a fost o culme a şedinţelor de anul acesta. O lume impozantă şi numeroasă; cele trei cuiere cu totul insuficiente. Lectura Soranei[1]*, magistrală; cei treisprezece dramatugi prezenţi au pălit de gelozie (mai ales femeile, Ticu*[2]*, Lucreţia P.*[3] *etc.); bârfeala generală, totuşi lectura a fost patetică şi originală... Apoi totul a decurs în plan superior. Pe duminică continuă Sorana şi începe generalul*[4]*, frenetic cenaclist. Cred că cu teatrul nu va ieşi nicio perturbare; dar ce zarvă; iată, amică scumpă, bilanţul nou, la care adaug vechiul meu salut cordial.*

[1] Probabil Sorana Ţopa, asistenţa părând a fi mai ales de autori dramatici.
[2] Ticu Archip
[3] Lucreţia Petrescu
[4] Alexandru Văitoianu

XII

13 vineri

Vă trimitem, amică scumpă, salutul nostru din urarea mare şi urări postpascale. Pe aici, după mari călduri insuportabile, vânt violent şi mai insuportabil. Încolo, toate obiceiurile primăverii au început cu (cuvânt indescifrabil) *halte cişmigiene diurne şi nocturne şi cu berea obligatorie. Cursul vechi e normal, şi de Paşti vom avea reuniunea pascală obişnuită, exclusiv sburătoristă. Pe aici se vorbeşte mereu de „eşecul" lui V.E.*[1] *de la Paris şi jubilează la gazetă toţi duşmanii lui. Doamna Claudia*[2] *a reapărut la Bucureşti odată cu „tipul" ei... Cartea mea cred că apare mâine, după promisiune... Lucrul meu altul merge fără entuziasm. Te salutăm, dulcisima.*

[1] Victor Eftimiu
[2] Claudia Millian

XIII

Miercuri

Persecuţia soartei e masivă; convers. telef. a fost integral interceptată, fără putinţa de oblicare[1]*, numai persoana rămasă neidentificată. E un ce persistent cu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care nu se poate lupta pentru moment; totul rămâne deci suspendat până la toamnă, deşi, de fapt, ca şi în trecut. Nimic deci schimbat. Îţi fac urările mele de sănătate, până când sper să ne vedem sub o zodie mai propice!

Cu bine, amică scumpă!

[1] de la fr. *obliquer* – ascundere, prefăcătorie

Résumé

Dans les fonds des Bengescu des Archives Nationales de la Roumanie, il y a un nombre d'onze lettres, envoyées par le critique E Lovinescu, entre les années 1928 et 1941, à l'écrivaine Hortensia Papadat-Bengescu, et il y en a deux aussi, sans dates complètes, qui sont restées pratiquement méconnues jusqu'aux dernières années. Leur correspondance parfait l'ample recherche épistolaire, réalisé par l'historien littéraire Nicolae Scurtu dans « Lettres et documents » (Bucarest, 1981) et peut contribuer à la reconstitution globale du courrier entre les deux écrivains.

Mots-clé: lettres de H. Papadat-Bengescu, critique roumain E. Lovinescu, historien littéraire Nicolae Scurtu, archives nationales, correspondance littéraire

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONOLOGIA VIEŢII LITERARE ROMÂNEŞTI. (VI)

La pregătirea şi elaborarea materialului a participat un grup de cercetători format din Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Cristina Balinte , Mihai Iovănel, Alina Crihană, Andrei Terian.

Perioada postbelică
1956 (ianuarie-iulie)

IANUARIE

3 ianuarie

În „Scânteia tineretului", H. Zalis semnează cronica literară *Drama învăţătorului Apostol* făcută romanului *Apostol* al lui Cezar Petrescu, editat în 1955 la E.S.P.L.A., subliniind că „eroul care dăduse şi titlul cărţii venea să se adauge unei galerii de tipuri existente deja în opera lui Cezar Petrescu, exprimând refuzul unor oameni înzestraţi de a accepta existenţa obscură, stearpă pe care le-o sortise regimul burghezo-moşieresc. Avocatul Radu Comşa din *Întunecare*, magistratul Constantin Lipan din *Calea Victoriei,* profesorul Grigore Panţâru din *Oraş patriarhal* şi mulţi alţii – dincolo de diferenţierile sociale şi individuale care îi separă – fac parte din aceeaşi categorie de oameni în divergenţă cu alcătuirea socială diformă care-i apasă." Nucleul tematic este stereotip: „Cap de promoţie, Nicolae Apostol, eminent absolvent al şcolii normale, cere să fie trimis într-un sat cât mai sărăcăcios spre a-l ridica prin munca sa de învăţător la o treaptă de lumină şi bună stare." La fel şi traseul „tragic" al eroului: „Superioritatea învăţătorului este reliefată de largul şir de jertfe la care e supus şi faptul că noi, cititorii, suntem chemaţi să asistăm la procesul împuţinării şi zăgăzuirii însufleţirii creatoare a eroului subliniază, face evidentă, intenţia critică a autorului – aceea de a denunţa pe cei vinovaţi de înfrângerea, de încovoierea brutală a lui Apostol, într-un regim potrivnic elanurilor generoase de luminare a poporului." Astfel, „esenţial este însă că scriitorul a conturat prin Nicolae Apostol un exemplu de închinare a tuturor forţelor unui scop nobil, singurul care poate păstra curată, ferită de mlaştina egoismului burghez, o personalitate superior înzestrată, dornică să se valorifice alături şi pentru forţele sănătoase ale societăţii."

4 ianuarie

„Munca" publică articolul lui Dumitru Corbea, ***Despre literatura pentru copii şi tineret***, care se concentrează în jurul unui singur sfat: „Micul cititor este amator şi de «ştrengării» şi de «nebunii». Aici este meşteşugul scriitorului: să transforme «ştrengarul», «nebunaticul», «încăpăţânatul». «Micile apucături» să se transforme în calităţi: curaj, voinţă, perseverenţă. Ideea muncii şi luptei pentru o viaţă şi o lume mai bună să-i încălzească inima şi să-i lumineze gândirea. Pentru mulţi scriitori din ţara noastră, literatura pentru copii şi tineret a devenit comandă socială. Căci nu-i vorba de a scrie pentru a ne găsi în treabă, ci pentru a creşte şi a pregăti cadrele viitoare de conducere ale ţării."

5 ianuarie

„Gazeta literară" se deschide cu editorialul ***Sarcini de cinste***, semnat în numele redacţiei: „Conştienţi de rolul lor în viaţa patriei, scriitorii vor răspunde cu promptitudine sarcinilor de cinste

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care le stau în față și care reies atât de clar din chemarea adresată în Raportul de activitate al C.C. al P.M.R. prezentat la Congresul al II-lea al Partidului; ei vor răspunde acestor sarcini creând opere de un înalt nivel ideologic și artistic". □ Paul Georgescu comentează volumul *Trăinicie* de Mihai Beniuc: „Lirica lui Beniuc exprimă [...] un aliaj particular al sentimentelor ziditorilor socialismului, atitudinea creatorilor săi față de opera lor comună care este materializarea substanței lor umane. De aici și pasionata dorință de a stârpi pălămida din ogorul socialist, de a fi strajă vie operei amenințate de dușmani. Lirica lui Beniuc dintotdeauna dârză marchează în acest volum o combativitate deosebită, legată, firește, și de prezența poeziei lui în primele linii ale frontului ideologic." (***Non omnis moriar***) □ La „Cronica literară" apare prima parte a cronicii pe care Savin Bratu i-o dedică romanului *Moromeții* de Marin Preda: „Romanul lui Marin Preda descoperă sub vălul vieții sătești care se scurge «fără conflicte mari» legile pe care relațiile capitaliste le impun micii gospodării țărănești. Nu evenimente deosebite lovesc viața eroilor lui Marin Preda, ci însăși desfășurarea cotidiană a ei sub presiunea legilor fundamentale ale societății bazate pe exploatarea omului de către om. Iluzia libertății celui care, fără să exploateze, se crede și neexploatat, cade." □ Horia Stancu recenzează romanul *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine* de Cezar Petrescu. □ În același număr al revistei apare un nou fragment din ***Însemnări despre literatură*** de A. Fadeev și partea secundă a articolului ***Poezie politică*** de Ov.S. Crohmălniceanu.

6 ianuarie

• În „Contemporanul", lui G. Călinescu îi apare, la pagina întâi, „Cronica optimistului" intitulată ***Omul nou***.

• Într-un articol intitulat ***Un maestru al literaturii americane***, Petre Solomon îl celebrează în „Scânteia", la zece ani de la moarte, pe Theodore Dreiser, „marele romancier a cărui operă este unul dintre cele mai impunătoare și mai trainice edificii ale literaturii progresiste americane." Propunând o incursiune în biografia romancierului și în opera acestuia, autorul articolului face din Dreiser un model al scriitorului angajat, incapabil să adere la principiile unei lumi decăzute, a cărei imagine demonizată o reflectă romanele sale sociale. Esențială pentru recuperarea canonică a scriitorului american, a cărui operă vădește, pe la începuturi, și unele „rătăciri" naturaliste, este participarea la luptele duse de clasa muncitoare, de poporul american, în frunte cu comuniștii, pentru apărarea drepturilor democratice, a libertății și a păcii. Însuflețit de marele exemplu al Uniunii Sovietice, pe care o vizitase în 1927, el a fost unul din cei mai înflăcărați adepți ai prieteniei sovieto-americane." O astfel de angajare ideologică (care va fi încununată, exemplar, de cererea scriitorului, cu câteva luni înainte de moarte, de a fi primit în partidul comunist) își află ilustrarea într-o operă pusă în slujba cauzei „întregii omeniri progresiste".

7 ianuarie

• În „România liberă", Teodor Vârgolici recenzează romanul *Lumina primăverii* de Ion Călugăru, „ediția II-a revizuită și mult adăugită", „a doua carte din ciclul început cu *Copilăria unui netrebnic*": „Folosind un stil sobru, fără podoabe confecționate, apropiat de vorbirea orală, redând firesc dialogurile dintre personaje, Ion Călugăru a sporit gradul autenticității și veridicității faptelor descrise. Romanul *Lumina primăverii* aduce în paginile lui o mărturie vie, dramatică, a luptei pe care masele muncitoare din țara noastră au dus-o în anii de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, pentru trezirea și însuflețirea conștiinței revoluționare, pentru cucerirea unei lumi noi". (***Ion Călugăru: Lumina primăverii***).

8 ianuarie

Teodor Mazilu publică în „Scânteia tineretului" schița *Mititelu – Portret satiric*, o replică anti-burgheză acidă dată „principialității", „un adăpost invulnerabil".

10 ianuarie

• N. Ungureanu semnalează ***Reeditarea unui roman de valoare***; este vorba despre *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, receptat în cheie ideologizată drept „o analiză pătrunzătoare și severă a situației politice și economice a țării noastre în preajma acestui război [Primul Război Mondial – n.n.] și în timpul desfășurării lui, [...] condamnarea fățișă, plină de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

indignare a clasei conducătoare românești din acea epocă, ahtiată după afaceri veroase și îmbogățire prin orice mijloace.". („România liberă")

• Eugen Mandric comentează ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (reeditat recent), într-un articol, publicat la rubrica „Note bibliografice" din „Scânteia", în care deconstruiește demersurile anterioare ale „criticii estetizante", revelând, în romanul lui Camil Petrescu, aspectele recuperabile din perspectiva criticii dogmatice a epocii: „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu poate fi socotită, așa cum era caracterizată adesea, în trecut, de critica estetizantă, drept un roman al geloziei numai: cartea este în primul rând drama intelectualului cinstit, chinuit, apăsat de lumea putredă a capitalismului în care este obligat să trăiască." În partea a doua a romanului, criticul identifică mai apoi, după ce va schița imaginea spațiului social „profund descompus" în care eroul nu se poate integra (lumea „haitelor mondene"), „o excepțională dezvăluire a ororilor războiului imperialist, în care a fost târât neînarmat, desculț și dezbrăcat, întru folosul capitaliștilor, poporul român." Scurta prezentare a romanului, căruia exegetul îi aplică forțat șabloanele ideocritice, trecând intenționat sub tăcere aspectele care țin de modernismul formal și nesfiindu-se să îi atribuie, protocronist, o miză ideologică corect politică, îl recomandă ca pe o „remarcabilă operă realist-critică" corespunzătoare, până la un punct, exigențelor canonice ale epocii.

11 ianuarie

• În „România liberă", Boris Buzilă semnează o cronică literară despre romanul *Morometii*: „Forma în care se înfățișează romanul astăzi demonstrează că scriitorul a depășit faza dibuielilor lipsite de înțelegerea profundă a fenomenelor sociale din primele sale proiecte de roman, ajungând astăzi la o operă artistică matură, bine închegată din punct de vedere ideologic și artistic, în care procesul de diferențiere și pauperizare a satului românesc din ajunul celui de al doilea război mondial apare în situații și personaje tipice. [...] Primul și cel mai de seamă merit al lui Marin Preda este de a fi oglindit cel dintâi într-o realizare artistică superioară, pe care nu ne sfiim s-o alăturăm celor mai bune creații ale literaturii închinate satului românesc, tocmai formele de pauperizare a țărănimii, specifice țării noastre într-o anumită epocă istorică. Mijlocașul Ilie Moromete, Țugurlan, Birică, Cocoșilă, fac parte din cohorta milioanelor de țărani prădați până la ruină, despre care scria Marx cu multe decenii în urmă. [...] Prin romanul *Morometii* literatura noastră se îmbogățește cu o realizare valoroasă. Cartea lui Marin Preda este o pledoarie plină de pasiune pentru o viață mai bună a țărănimii, aceea care se făurește astăzi sub ochii noștri. Ea este și un act de acuzare împotriva orânduielilor care nu se vor mai întoarce niciodată în satele românești, un sprijin în mâna celor care pun începuturile noilor destine ale țărănimii.". (***Marin Preda: Morometii***).

12 ianuarie

? „Gazeta literară" se deschide cu un ***Îndemn la fermitate ideologică***: „Azi, în țara noastră, ideologia pe care sunt chemați s-o răspândească scriitorii prin chipurile artistice realizate în cărțile lor este ideologia marxist-leninistă, acea ideologie care călăuzește viața noastră, drumul poporului nostru spre socialism. Literatura actuală nu poate oglindi și nici nu poate fi călăuzită de o altă ideologie, dacă ea vrea să-și asigure dragostea și prețuirea cititorilor, dacă ea țintește să contribuie la opera de construcție pe care o realizează poporul." □ Tot aici apare partea a treia din articolul ***Poezie politică*** de Ov. S. Crohmălniceanu. □ Mihail Petroveanu comentează *1907 – Peizaje* de Tudor Arghezi: „Cine confruntă în Arghezi pe pamfletarul tradițional cu autorul recentului volum observă imediat cât de devreme a deslușit poetul strâmbătatea orânduirii rezemate pe clase vrășmașe. În același timp este însă obligat să recunoască că acum Tudor Arghezi își reprezintă aceeași detestată întocmire socială cu o claritate istorică aproape științifică." (***Bâlciul tichiloșilor***) □ La „Cronica literară" apare partea secundă a cronicii pe care Savin Bratu i-o dedică romanului *Morometii* de Marin Preda: „*Morometii* subsumează cu finețe desfășurării tematice și dezvăluirii personajelor arta matură a reflectării fenomenelor de exteriorizare – mimică și verbală – și de interiorizare. Exteriorizarea, aparent brutală, e justificată prin viața interioară. Se creează, astfel, două planuri: cel al acțiunii deschise, al cuvântului și al gestului; cel al gândurilor, al subterfugiilor cogitative, al sentimentelor încătușate, fremătând dens. [...] Pe baza unei îndelungi și moștenite practici sociale, cele două planuri în viața personajelor lui Marin Preda devin paralele, rupând contactul nemijlocit dintre ele. Omul *disimulează* planul interior prin cel exterior; nu odată *simulează* în afară o comportare independentă și indiferentă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

față de cea dinăuntru." □ Ștefan Bănulescu scrie despre ***Începutul și sfârșitul lui Ion***, comparând viața eroului lui Rebreanu cu existența lui Ion Boldijaru, „modelul lui Ion". □ Ion Marin Sadoveanu publică un articol despre *Iliada* lui Homer. □ În articolul ***Sub care zodie literară?***, S. Damian analizează „literatura fragedă" a lui Eugen Mandric. □ Continuă serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

• Un anunț la rubrica „Răsfoind planurile editurilor", din „România liberă", informează cititorii asupra viitoarelor apariții în librării. Pentru domeniul „literaturii contemporane" se precizează: „Scriitorul Petru Dumitriu pregătește pentru acest an două romane, *Metalul* (în care se va înfățișa viața muncitorilor dintr-o uzină – E.S.P.L.A.) și *Tinerețe nouă* (roman închinat tineretului – Editura Tineretului). Maestrul Camil Petrescu oferă cititorilor volumul III din *Un om între oameni*. Tânărul scriitor Titus Popovici, prin romanul *Mitru*, va zugrăvi viața satului ardelean. Francisc Munteanu va publica la rândul său două romane: *Oameni și drumuri* (E.S.P.L.A.) și *A venit un om* (Editura Tineretului) [...]". (***Ce vom citi anul acesta***).

13 ianuarie

• Ion Vitner, în articolul de pagina întâi ***Despre viitor și despre sublim***, din „Contemporanul", face comentarii pe marginea hotărârilor Congresului al II-lea al P.M.R.: „În fața noastră avem deci, datorită perspectivei limpezi asupra celui de al II-lea cincinal, în care am intrat, de altfel, imaginea viitoarelor mari realizări pe care oamenii muncii din patria noastră le vor înfăptui sub conducerea și îndrumarea directă a partidului. În fața acestui plan grandios, întrebarea care se impune pentru noi, ca scriitori, este: ce vom face noi? Cu ce vom contribui la realizarea pe plan cultural a viitorului cincinal? Ce vom întreprinde pentru a fixa în opere durabile momentele măreție pe care le străbatem? Ce vom face pentru a-i ajuta pe oamenii muncii din țara noastră în munca lor constructivă, pentru a le îmbogăți efortul creator prin imaginea artistică luminoasă a marii lor puteri și răspunderi?". □ Victor Tulbure publică poezia *Amiază*, iar G. Călinescu o „cronică a optimistului" despre ***Copiii de azi***.

15 ianuarie

• La rubrica „Însemnări de cititor", Eusebiu Camilar, „membru corespondent al Academiei R.P.R.", se înduioșează stilistic în fața creației poetice eminesciene (***Carte pururi deschisă***): „Poezia lui, încărcată de lumină fără amurg, crește prin perioadele istoriei, fiecare rând de oameni îi află alte și alte frumuseți și tâlcuri, precum alte și alte frumuseți arată pe linia zării poiana rară în necontenită creștere. Poezia eminesciană, această carte pururi deschisă, e adânc împlântată în clocotul năzuințelor populare. Mihail Eminescu s-a născut în mijlocul norodului pe care l-a iubit până la moarte. [...] Opera lui Eminescu ne stă în față, carte deschisă pururi, învățându-ne, printre altele, legile aspre ale creațiunii artistice. El, nemuritorul, nu a scris, ci a oficiat, în fața statuii nemuritoare a Binelui și Frumosului. Ne mai învață, cartea aceasta, să participăm la viața vremii noastre, nemijlocit, să nu stăm «Privitori ca la teatru», ci să ne dăm tributul tuturor forțelor și virtuților noastre, pentru binele patriei noastre ce și-a croit drum nou în domnia poporului". □ Într-o „Notă" nesemnată este prezentat, pe scurt, ***Un ciclu valoros de poezii*** (*Muzeul de antichități*, de Nina Cassian, apărut în „Viața Românească"): „Folosind satira, făcând uz în unele strofe de puternic lirism, de imagini menite să transmită emulația încercată de eroul liric în fața acestor relicve din timpuri trecute Nina Cassian creează un tablou sugestiv al viitorului fericit al omenirii, fără coroane și gârbace, fără plus-valoare și umilință".

19 ianuarie

□ „Gazeta literară" e inaugurată de articolul de fond ***Toate generațiile***. □ Petru Dumitriu militează ***Pentru o prezență universală a literaturii***, ca ecou al scrisorii deschise a lui M. Șolohov: „Cred că nu există un adevărat scriitor care să nu simtă lipsa unui contact spiritual și personal cu confrații săi din celelalte țări ale lumii. [...] Pentru a risipi această ignorare reciprocă pe care mulți din noi o resimt ca tragică, o Conferință internațională a scriitorilor, un Consiliu al lor sau, cum se va numi în fapt, o Masă Rotundă a lor, cum i-a spus foarte potrivit Mihail Șolohov, ar fi o contribuție foarte importantă la stabilirea unui nou climat intelectual, a unui spirit de sprijin reciproc, de întrecere pașnică, de învățătură reciprocă din tot ce constituie progres al tehnicii scriitoricești, îmbogățire a mijloacelor de expresie, lărgire a câmpului de investigație, astfel încât scriitorii acestui veac frământat și creator să depună despre vremea lor o mărturie luminată, veridică și completă." □ Mihail Petroveanu își

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

continuă comentariul la *1907 – Peizaje* de Tudor Arghezi (***Începutul mâniei***). □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre ***Doi poeți tineri***: Violeta Zamfirescu (cu *Inima omului*) și Rusalin Mureșanu (cu *Coboară munții*). □ Lui Eugen Barbu îi apare un fragment din romanul *Unsprezece*. □ Abordând primul roman al lui Camil Petrescu, Dumitru Micu subliniază ***Drama luciditații***, încercând să apropie gândirea lui Ștefan Gheorghidiu („o iubire care nu are la temelie luciditatea, între altele, consimțământul deplin al rațiunii, nu-l poate satisface") de „concepția despre fericire a omului nou": „El zice: fericirea e de neconceput fără conștiința de a o avea. Fericirea vine din cunoaștere. Dacă înțelegerea, descoperirea adevărului naște durere, atunci trăiască durerea. Unui paradis al insensibilității, adormit, veșnic identic sieși, prefer infernul îndoielilor, ducând la certitudini, tortura căutărilor și revelațiilor uluitoare. Nu liniște vreau, ci înțelegerea rosturilor mele în lume, adevăr." □ Lucian Raicu își publică prima parte a comentariului ***La o lectură din Tolstoi***: „Opera lui Tolstoi este enciclopedia omului. Niciun simțământ propriu omului n-a rămas în afara ei, tot ce privește pe om e analizat și studiat până la epuizare, la treapta celui mai înalt adevăr. [...] Niciodată o mare operă n-a fost atât de adânc morală. [...] Indiferent dacă nouă astăzi ne par ori nu acceptabile aceste idei, nu se poate să nu fim copleșiți de puterea cu care sunt afirmate." □ Continuă serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

20 ianuarie

• În „Contemporanul", G. Călinescu scrie „Cronica optimistului", ***Teatrul nou***. □ Andrei Băleanu, în articolul ***Problema tipicului în literatură și artă***, analizează „fără a expune puncte de vedere personale" editorialul din revista sovietică „Kommunist" (nr. 18/ 1955) – *Cu privire la problema tipicului în literatură și artă*, observând: „Pentru dezvoltarea literaturii și artei noastre noi, are o deosebită însemnătate apărarea consecventă a principiului partinității comuniste în artă, care reprezintă baza ideologică solidă a reeducării artiștilor vechi și a educării celor noi, a depășirii elementelor contradictorii ce mai persistă în concepția despre lume a unor scriitori, a combaterii influențelor ideologice străine care frânează mersul înainte pe calea realismului socialist".

21 ianuarie

In „Scânteia tineretului", Călin Gruia semnează articolul ***Basmele și legendele noastre – oglindă a frumuseților patriei***, o demonstrație cu miză ideologică : „Din generație în generație, basmul a oglindit luptele și năzuințele poporului de pe aceste meleaguri spre libertate și fericire." La rândul său, „eroul basmului este trimisul comun, alesul poporului care trebuie să înfăptuiască lucruri nemaipomenite: să dărâme munți, să zăgăzuiască ape învolburate, să biruie obida, asuprirea, obida, asuprirea, robia, întunericul, întruchipări ale răului – în zmei și balauri, în împărați și căpcăuni, în cotoroanțe și scorpii." Pesonajul feminin, Ileana Cosânzeana, oglindește, în opinia criticului, „fata cea curată la suflet ca roua florilor, răbdătoare ca stânca, frumoasă ca livezile în floare și peste a cărei cinste și dragoste nu pot trece zmeii, cu toată ispititoarea lor bogăție în aur, diamante și palate." În esența sa, „deși s-ar părea că basmul nu reflectă frumusețile naturii în care se naște și trăiește, el poartă de fapt, într-un fel sau altul, pecetea frumuseților naturale ale locurilor unde a fost zămislit."

26 ianuarie

„Gazeta literară" formulează câteva concluzii ***În lumina Congresului***. □ Petru Dumitriu publică un ***Reportaj dintr-un laborator***, care continuă reflecțiile expuse în falsa „credință" ***Nu, universul nu e absurd***...: „Nu e credința mea. Nu e o credință. e o convingere întemeiată pe practica (*die Praxis*, cum îi spun întemeietorii ei, K. Marx și F. Engels) omenirii întregi, de la focul din cremene sau din două lemne până la fisiunea nucleului atomic. Practica aceasta dovedește că omul poate gândi și apoi înfăptui anumite fapte și serii de fapt, care să ducă la efecte așteptate și prevăzute. Că, în general, universul e plin de înlănțuiri, de relații, de fapte cognoscibile și chiar previzibile (în timp, ca o dezintegrare de atom, în spațiu, ca planeta Neptun pe care Leverrier n-a văzut-o, dar pe a cărei existență a dedus-o din alte date). Ceea ce dovedește că gândirea noastră e omogenă universului." □ Geo Șerban semnează articolul ***Baladele lui George Dan***. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Scriu negru pe alb* de Virgil Teodorescu: „Virgil Teodorescu, pe care îl iubim și-l apreciem pentru drumul străbătut de la suprarealism la poezia vremurilor de azi, închinându-și versurile clasei muncitoare, e un poet sensibil, creator de certe frumuseți, și în lirica lui de dragoste, romantică fără

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

expansiuni gălăgioase și capabilă să găsească fiorul intim în tumultul contemporaneității, vibrând organic în el." □ Lui Ion Marin Sadoveanu îi apare fragmentul de roman *Împlinirile lui Ion Sântu*. □ Radu Popescu își publică un fragment dintr-o carte despre Alexandru Sahia. □ Lucian Raicu semnează partea a doua a comentariului ***La o lectură din Tolstoi***. □ În acest număr se încheie serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

• O notă nesemnată, în „România liberă", remarcă nivelul calitativ înalt al criticii literare din revista „Viața Românească" (*Teatrul lui Mihail Sebastian*, de B. Elvin; *Dezvoltarea romanului social – un fenomen caracteristic al noii noastre literaturi*, de Lucian Raicu; *Principiul leninist al spiritului de partid în literatură*, de Ov. S. Crohmălniceanu ș.cl.), dar subliniază carențele flagrante de „actualitate", din secțiunea de „recenzii": „O mai mare preocupare a revistei pentru problemele de actualitate și pentru clarificarea anumitor probleme asupra cărora mai plutesc confuzii n-ar fi decât bine venită".

27 ianuarie

• În „Contemporanul", apare „cronica optimistului" ***Fiul libertului***, de G. Călinescu. □ Petru Dumitriu, în articolul ***Portretul bătrânului războinic***, jubilează la descoperirea unui volum de versuri care îl satisface ireprimabil – *Trăinicie*, de Mihai Beniuc: „Gândul pieirii a cutremurat generații nenumărate de muritori și nenumărați poeți au fost ecoul acestei spaime străvechi. În fața gândului morții se revelează de obicei concepția despre univers și atitudinea etică a unui om și a unei societăți. Mi se pare că Mihai Beniuc e primul poet care a îndrăznit să privească Hârca în față, în această perioadă a dezvoltării literaturii noastre spre realismul socialist. Și în fața ei, a dezvăluit sentimentele și gândurile unui om cu adevărat al epocii noastre. Eminescu ar fi scris despre setea liniștii eterne, Arghezi scrie despre jocul ciudat de-a v-ați ascuns. I-am numit ca pe reprezentanți prin excelență ai câte unei epoci diferite a poeziei noastre. În cazul lui Mihai Beniuc, vom găsi cu totul alte rezonanțe. O sete pătimașă de viață, care-l «strigă», cu toate culorile ei aprinse". □ I.Ș. anunță un ***Eveniment editorial***: apariția *Antologiei poeziei sovietice* (Ed. Cartea rusă): „Ca orice eveniment editorial, *Antologia poeziei sovietice* va fi, credem, consemnată în presa noastră prin cronici și articole ample". În cadrul aceluiași grupaj informativ, o notă nesemnată enumeră câteva viitoare editări (***De pe șantierul creației literare***): „MIHAI BENIUC a predat Editurii de Stat pentru Literatură și Artă un nou volum de versuri. El pregătește de asemenea un scenariu de film după povestirea *Hada lui Vârnav* și un libret de operă inspirat din trecutul de luptă al Griviței. MARCEL BRESLAȘU pregătește pentru ESPLA *Mic tratat de zoologie* din care au apărut fragmente în «Viața Romînească», «Gazeta literară» și «Contemporanul». Tot pentru ESPLA, o culegere de versuri (1944- 1956), inedite, în volum. De asemenea va mai publica la Editura Tineretului trei cânturi din *Povestea poveștilor* (I, IV, VI) precum și versuri pentru copii și tineret (1944-1956), inedite, în volum. G. CĂLINESCU a terminat noul său roman *Scrinul negru*. EUSEBIU CAMILAR va oferi cititorilor săi un nou roman: *Fuga în Egipt*, care înfățișează aspecte ale crizei agrare din perioada anilor 1929—1930. De asemenea, în cursul anului acesta, el va da tiparului romanul *Sămânța pădurilor*. Acțiunea se petrece în zilele noastre pe Valea Jijiei. Va scrie și o povestire inspirată din viața grănicerilor de pe țărmul Mării Negre. MIHAIL DAVIDOGLU lucrează la un scenariu cinematografic *Fata plutașului*, inspirat din viața șantierului hidrocentralei de la Bicaz. El va aborda aceeași tematică în piesa *Cetatea luminii*. Va dărui de asemenea tiparului și piesa într-un act *Mor cei fără de moarte*, închinată vieții minerilor. LUCIA DEMETRIUS finisează nuvelele din volumul *Oameni și jivine*. Pe șantierul de creație al scriitoarei se găsește de asemenea o interesantă nuvelă închinată dezvoltării științei în patria noastră. PETRU DUMITRIU lucrează la completarea volumului *Cronică de familie* în vederea scoaterii unei noi ediții și pregătește un amplu roman din viața muncitorilor hunedoreni, intitulat *Metalul*. MIRON RADU PARASCHIVESCU, după ce a terminat cizelarea celor 11.000 de versuri ale volumului *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, a început traducerea celui de-al doilea volum de opere alese ale lui Nekrasov. MARIN PREDA va da curând tiparului o ediție revăzută a volumului *Întâlnirea din Pământuri* și a nuvelei *Ana Roșculeț*. Pe șantierul său de creație se află de asemenea o nouă nuvelă oglindind viața satelor, intitulată *Ferestre întunecate*".

31 ianuarie

• În „România liberă", acad. Zaharia Stancu publică ***Însemnări dintr-o călătorie la Berlin***.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[IANUARIE]

• „Lupta de clasă", nr. 1, publică *Raportul de activitate al CC al PMR la Congresul al II-lea al partidului*, prezentat de Gh. Gheorghiu-Dej; la secțiunea *Munca ideologică* se afirmă: *„Succese însemnate au fost repurtate în domeniul literaturii și artei.* Deosebit de îmbucurător este faptul că în literatura și arta noastră își dau mâna scriitori și oameni de artă din diferite generații. Tot ce are mai talentat literatura și arta românească participă astăzi la opera de dezvoltare a culturii puse în slujba poporului. Furia pe care acest fenomen o stârnește oficinelor propagandei imperialiste este, în felul ei, o recunoaștere a succeselor dobândite de partid în opera de dezvoltare a culturii în RPR. Scriitorii și artiștii noștri continuă tradițiile literaturii și artei înaintate a trecutului, tradițiile clasicilor literaturii și artei noastre. Ei se străduiesc, în marea lor majoritate, să reflecte în operele lor realitatea noastră și să contribuie activ la opera de educare a oamenilor muncii în spiritul socialismului. Ei urmează îndemnul și pilda lui Mihail Sadoveanu, care a scris cu atâta dreptate: «Literatura nu poate fi izolată de interesul permanent al obștei muncitoare. Țara nouă n-are ce face cu literații „care nu fac politică" și cu cei care pretind că dormitează în turn de fildeș. Țara nouă are nevoie de scriitori militanți în vederea programului ei necontenit.» Oamenii de litere și de artă au izbutit să creeze în ultimii ani opere care și-au câștigat pe merit dragostea poporului. Dar succesele obținute nu trebuie să ducă la crearea unei atmosfere festive, de automulțumire. Multe dintre temele mari și dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca și din istoria ultimelor decenii, nu și-au găsit oglindirea în literatură și artă decât în slabă măsură. Unele opere suferă de tendința de a simplifica realitatea, de a o prezenta în chip schematic, ceea ce se manifestă îndeosebi în prezentarea slabă din punct de vedere artistic a superiorității noului, a procesului de înfrângere și de lichidare a ceea ce este vechi. Lipsite de viață sunt în unele opere literare figurile făuritorilor noii societăți. Realismul socialist exclude deopotrivă tendința de a prezenta viața în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca și tendința de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realității noastre și a eroilor vieții noi. Poporul cere scriitorilor și artiștilor opere care să înfățișeze *esența* fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăția ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei și, înainte de toate, să înfățișeze uriașa muncă creatoare, prin care poporul construiește noua orânduire și se transformă el însuși. În condițiile regimului democrat-popular, operele de literatură și artă sunt cunoscute și prețuite de milioane de oameni. Acest public nou, setos de frumos, cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, așa cum merită temele mărețe cărora le sunt consacrate. Artei veritabile îi este străin tot ce este searbăd, cenușiu, simplist, îi sunt străine trivialitatea și naturalismul. Dușman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creație, realismul socialist oferă creatorului cele mai largi posibilități de manifestare a personalității sale artistice, dând frâu liber unei mari varietăți de stiluri și gusturi artistice. Pentru ca literatura și arta noastră să înflorească și să se dezvolte, trebuie înlăturat din cale tot ce o împiedică în mersul ei înainte. Organizațiile noastre de partid au sarcina de a combate cu hotărâre tămâierea reciprocă, spiritul de grup, tendința de a prefera o atmosferă stătută unei discuții curajoase, adânc principiale, pătrunse de spirit de partid. Trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva influențelor ideologice străine în domeniul creației artistice, împotriva feluritelor resturi ale influențelor literaturii și artei burgheze în Occident, de genul formalismului și subiectivismului."

• În „Scrisul bănățean", nr. 1 (22), Leonard Gavriliu scrie despre ***Romanul de debut al lui Titus Popovici***, polemizând cu o „fantezie" a lui Mihail Petroveanu care „se străduiește să facă din dispreț alfa și omega universului sufletesc al lui Andrei Sabin, forța motrice care-l integrează în acțiune și determină metamorfoza sa": „Nu prin oscilațiile sale sentimentale mărunte, prin sfidare și cinism, prin romantismul primitiv al adolescentului sau prin experiențele sale de natură biologică e original și uman Andrei Sabin, cât prin calea specifică pe care el ajunge la conștiința integrării în societate, prin căutarea febrilă și constantă a unui ideal social superior. [...] tocmai condiția de clasă a eroului și cunoașterea unor idei fundamentale ale marxismului (de ex. ideea pieirii inevitabile a capitalismului, pitoresc exprimată de Andrei prin «șubrezenia șandramalei» burgheze), îl îndrumează pe adolescent spre proletariat și spre activitatea cu conținut revoluționar în care-l găsim integrat în final."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• „Steaua", nr. 1, publică prima parte a unui amplu studiu despre ***Bacovia*** semnat de A. E. Baconsky. □ Nagy Istvan, participant la Congresul al II-lea Partidului Muncitoresc Român, „în calitate de scriitor invitat", vorbește despre ***Ce facem noi scriitorii***: „Cine ar putea stârni mai bine ura împotriva reminiscențelor capitaliste sau a conservatorismului și înapoierii sătești; cine ar putea prezenta mai veridic și mai spectaculos toate acestea, dacă nu scriitorul prin scrierile sale? [...] Până la sfârșitul celui de-al doilea cincinal, vrem să mai dăm poporului încă șase mii de medici și încă douăzeci de milioane de exemplare de cărți." □ A.E. Baconsky semnează articolul ***Sentimentul renașterii***: „la câteva posturi de radio un grup de transfugi ale căror umbre au lins cândva țărâna dulce a României, latră despre libertatea scriitorilor profesând calomnii veninoase la adresa noastră. Ce pot oare înțelege asemenea oameni din viața de fiecare zi a poporului pe care n-au pregetat să-l trădeze! «Libertatea» despre care vorbesc ei, această farsă trivială și cinică nu va mai înșela niciodată oamenii din părțile noastre. Vremea în care o poezie devine o problemă de stat ne-a adus adevărata eliberare din obscuritățile fetide către care ne purta agonia unei societăți și a unei epoci de maximă decrepitudine. Citesc uneori pagini de poezie scrisă sub imperiul «libertății» și mă cutremur la gândul că aș fi putut produce vreodată asemenea elucubrații. Absurditatea și insalubritatea spirituală altoite pe tulpina unui pesimism de ospiciu sau a unui elan de criminal infantil – iată care sunt coordonatele poeziei decadente practicată în țările capitaliste. [...] În fața tuturor tribulațiilor decadente care siluiesc înțelesul cuvintelor *libertate de creație* – îmi proclam adevărata mea libertate de poet comunist!" □ Mircea Tomuș scrie despre *Străinul* de Titus Popovici (***Un roman al tinereții***). □ George Stelea recenzează *Am fost în China nouă,* de G. Călinescu, Victor Felea – *Oameni și gânduri din veacul nostru* de Gala Galaction, iar Leon Baconsky – *Trei povestiri* de Petru Vintilă.. □ Romulus Rusan este prezent cu reportajul ***Carbochim***.

• În „Tânărul scriitor", anul V, nr. 1, H. Zalis semnează o ***Pledoarie pentru personalitatea artistică a criticului***, pornind de la articolul lui Lucian Raicu, publicat în „Gazeta Literară", *Sugestii privind receptivitatea criticii* și de la răspunsul întocmit de Vera Călin, *Despre receptivitatea, dar și despre personalitatea criticului*: „o asemenea receptivitate poate să apară și să se dezvolte numai când criticul e liber să-și desfășoare cu plenitudine individualitatea sa creatoare, fără a se sfii să-și afirme curajos și motivat preferințele personale, gustul său. În același timp, acest deziderat nu exclude, ci implică, pentru critic și pentru critică în general, datoria de a orienta partinic scriitorii către cele mai stringente teme ale actualității, având în vedere permanent problematica epocii, aplecarea către acele medii, cum ar fi cel muncitoresc și țărănesc, ce reclamă atenția creatorilor de literatură datorită valorii educativ-instructive ce se degajă din zugrăvirea realistă a acestora." □ În nota ***„Meteoritul de aur"... sau pseudo-literatura științifico-fantastică...***, D. Manoileanu scrie despre colecția *Povestiri științifico-fantastice*, prin care „se răspunde unei necesități resimțite în ultima vreme de promovare a acestui gen de povestiri ca o armă de educare, a tineretului în special, în spiritul curajului, al îndrăznelii, al prieteniei și vigilenței." În viziunea autorului, povestirea lui Oct. Sava, *Meteoritul de aur*, „nu satisface nici din punctul de vedere al fanteziei, nici din punctul de vedere al verosimilității științifice așteptările noastre" și „amintește mult și neplăcut de nesfârșitele «întâmplări misterioase», prelungite fascicole în șir, gata să nu se mai termine, niciodată și în niciun fel". □ „Se remarcă în ultima vreme apariția în literatura noastră a câtorva prozatori și poeți tineri care pledează pentru romantismul tinerei generații. Câteva poeme pe această temă ale lui Florin Mugur ar putea constitui, prin caracterul lor de manifest, prefața la lucrările unor prozatori ca Nicolae Țic, Radu Cosașu, Eugen Mandric, Teodor Mazilu, care reiau ideea și o tratează conform naturii lor artistice. Alegându-și eroi din rândurile activiștilor sau ale intelectualilor tinerei generații, ei militează pentru o viață în care individul își angajează întreaga sa personalitate, în care nicio valoare umană nu rămâne neconsumată, lucrul cel mai vrednic de dispreț fiind lâncezeala... Temperament satiric, Teodor Mazilu ocupă un loc deosebit în mijlocul acestei pleiade de scriitori tineri. Promovarea acelorași idealuri se face aici prin negarea a ceea ce le este opus. Eroul de preferință satirizat – așezat la celălalt pol față de eroul pozitiv ce apare în schițele lui Nicolae Țic sau Radu Cosașu – este acela care se strecoară prin viață, se mulează, se adaptează; el se cruță pe cât posibil, își economisește energiile, pășește ca pe sticlă și-și dă osteneala să treacă printre oameni fără să-și strice dunga de la pantalon.", scrie Sonia Larian (***Portretele satirice ale lui Teodor Mazilu***).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• În „Viața Românească" apar fragmente din romanul *Groapa*, al lui Eugen Barbu, *Papuciada sau Povestea despre armata viteazului căpitan Papuc* de Camil Petrescu, fragmente din poemul *Băjenarii* de Victor Eftimiu, schița *Omul nepreväzut* de Sonia Larian și poemul *Cuvântul său, sorbindu-l* de Gellu Naum. □ La rubrica „Orientări" este reprodus integral articolul ***Cu privire la problema tipicului în literatură și artă***, apărut în *Komunist*, nr. 18, decembrie 1955: „Artistul arată relațiile sociale prin tipuri, zugrăvind imaginile reprezentanților diferitelor pături ale populației, ale claselor, dezvăluind ciocnirile, lupta și legăturile lor în situații și înfruntări tipice, în subiect. Lucrul cel mai important spre care tinde artistul este de a crea un caracter deosebit de viu, de individualizat, în care să se întruchipeze trăsăturile comune ale unui anumit fel de oameni. [...] Fără înfățișarea generalului prin individual, particular, nu putem realiza o imagine artistică, concret-senzorială. Ea își pierde caracterul concret, se transformă în schemă, dacă tipicul este înfățișat ce ceva abstract. Este regretabil că multe imagini din operele scriitorilor noștri și ale oamenilor din alte domenii ale artei păcătuiesc prin aceasta. Apar încă multe romane și nuvele, unde în loc de oameni vii, cu particularități proprii, acționează niște manechine care rezonează, care abia se zăresc dincolo de descrierile unor procese de producție, unde sunt puse de autor să participe. [...] Tipizarea este întotdeauna legată de concepția artistului despre lume și societate, de aprecierea pe care el o dă fenomenelor realității. Prin ea se definește într-o mare măsură valoarea ideologic-educativă a imaginilor tipice. În ele, în logica desfășurării lor se exprimă punctul de vedere al artistului față de viață. Cu ajutorul imaginilor artistice, artistul condamnă sau promovează anumite aspecte și fenomene ale realității, le analizează, își afirmă idealurile." □ La rubrica „Pe drumul realismului socialist", Geo Șerban semnează studiul ***Victor Tulbure: de la „Vioara roșie" la „Vară fierbinte"***: „Tulbure a găsit accentele juste, conforme cu personalitatea sa artistică, înțelegând că sursele autenticului lirism izvorăsc din realitățile vieții poporului muncitor. Prin ultimele realizări din *Lauda Patriei* și *Vară fierbinte*, Victor Tulbure dobândește încrederea contemporanilor în posibilitățile sale de a da glas sentimentelor și gândurilor lor nobile." □ În secvența „Teorie și critică" apare articolul lui Al. Oprea ***Literatura și contemporaneitatea***: „Epoca noastră este cea mai grandioasă epocă din istoria omenirii. [...] Viitorimea se va apleca cu venerație asupra fiecărui document care oglindește acea epocă în care întunericul a douăzeci de veacuri a fost sfâșiat de lumina strălucitoare a primei societăți bazate pe echitate socială. Cu sete și, de ce n-am spune-o, și cu o oarecare gelozie, posteritatea va cerceta operele despre aceste evenimente care pun în umbră cele mai frumoase basme ale copilăriei – ele petrecându-se aievea." □ La „Recenzii", Miron Dragu comentează *Interogatoriul* lui Al. Jar, Vasile Rebreanu scrie despre *Ultimul asalt* de Aurel Mihale, iar Dimos Rendis analizează *Scrisorile din închisoare* ale lui Antonio Gramsci.

FEBRUARIE

2 februarie

• În „Gazeta literară" apare articolul lui Savin Bratu ***Cu privire la reflectarea eroului pozitiv***. □ Petru Dumitriu semnează câteva ***Observații despre demnitatea artei***: „De ce e important să știi dacă arta are valoare de cunoaștere sau nu? Fiindcă această întrebare decide asupra rolului social al artei, asupra demnității artei. [...] Nu e vorba aici de joc arbitrar; creezi ca să exprimi, eventual fără voia sau știrea ta, conținutul de idei și sentimente al epocii tale; ca să dai, cu mijloacele artei tale, îmbogățite cu experiența trecutului acestei arte, și mânuite conform propriei tale personalități creatoare – ca să dai, spuneam, o imagine a societății epocii tale, a faptelor, ideilor și sentimentelor ei. Și asta situează arta ca valoare socială: alături de științele sociale și istorice, ea este [...] conștiința societății, mărturia după care putem cunoaște societăți de mult dispărute sau străine, mărturia după care ne putem cunoaște propria noastră societate și putem interveni activ în dezvoltarea ei către forme superioare." □ Evocându-l pe N. A. Dobroliubov, Mihai Gafița lansează un ***Îndemn către actualitate***. □ Sub titlul ***Răzbunarea pământului***, Mihail Petroveanu își continuă comentariile la volumul arghezian dedicat lui 1907: „Tudor Arghezi a intuit un fenomen social profund. Hidoasa esență a exploatatorilor de toate soiurile se destăinuie până la capăt în cursul revoluțiilor, care acționează ca un aparat radiografic. Revoluției nu-i poți ascunde nimic, n-o poți înșela. Revoluția te descoperă oriunde și oricum te-ai camufla." □ St. Roll semnează reportajul romanțat ***Candidata*** (despre „Dan Zorida,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țesătoare la Întreprinderea «Mătasea Populară» din Capitală"). □ Apare partea a treia a articolului lui Lucian Raicu ***La o lectură din Tolstoi***.

4 februarie

• „Scânteia tineretului", sub semnătura lui Cornel Stanca, semnalează apariția ***Un[ui] eseu asupra teatrului lui Sebastian*** *de* B. Elvin, elaborat în jurul „ideii fundamentale – eroii lui Sebastian, căutând fericirea, cheamă la frumusețea integră a omului, la o viață curată, plină de patos creator" și punctând două direcții tematice definitorii, în opinia autorului: „problema dragostei și a climatului."

5 februarie

• Rememorând condițiile electorale lipsite de onestitate din anii interbelici, acad. Zaharia Stancu admonestează în „România liberă" „vocile de la posturile de radio apusene": „Sunt glasurile răguşite [...] ale unor strigoi din vechea lume politică aruncată de poporul român în lada cu gunoi a istoriei. Glasurile strigoilor de care vorbim pomenesc întruna, fără pic de ruşine, despre aşa-zisele alegeri libere care au avut loc, odinioară, pe meleagurile țării noastre. [...] Din rămăşițele acestei vechi lumi politice sunt recrutați strigoii care, din când în când, vorbesc la posturile de radio apusene despre o întoarcere a României la stările de lucruri de mult moarte și îngropate. Întoarcerea în trecut, visată de strigoi, nu mai este posibilă. Poporul român, mândru de cuceririle sale revoluționare, este hotărât să-şi apere cu orice preț aceste cuceriri.". (***Alegerile de odinioară***).

9 februarie

• Articolul de fond din „Gazeta literară", semnat de Mihai Gafița, pledează ***Pentru marile teme ale vieții noastre***: „Noul, esențialul în viață, tendința dezvoltării, ceea ce întruchipează mai pregnant perspectiva viitorului – apare în primul rând și cucereşte masele cu intensitate sporită în acele locuri care sunt redutele cele mai înaintate ale bătăliei pentru socialism, în sectoarele de bază ale construirii socialismului în economie." □ Veronica Porumbacu panoramează ***Frontul larg al poeziei***: „Dacă frontul nostru poetic este atât de larg, nu se poate spune însă același lucru despre raza lui de acțiune. Viața nouă din uzine, percepută și oglindită cu sensibilitatea modernă a constructorului socialismului, viața intensă a satelor noastre în procesul de colectivizare nu și-a găsit încă suficienți rapsozi și... suficiente rapsodii." □ Mihail Petroveanu își continuă comentariile la volumul arghezian dedicat lui 1907 (***Barbarie și demnitate***). □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *În târg la Iași – 1917* de Marcel Breslașu: „îl vedem aici nu odată pe Marcel Breslașu deopotrivă afectiv și sentențios, romantic lucid și poet satiric, virtuos [sic] al rimei și compozitor, în fond ascunzându-se mereu, cu discreție și sentimental reținut, îndărătul zâmbetului, al glumei și al pozei amăgitoare a omului adânc preocupat să-și fumeze pipa enormă".

• În „Scânteia tineretului", Mihai Novicov semnează articolul aniversar ***Tineretul de azi în fața operei marelui scriitor rus***, ocazionat de împlinirea a *75 de ani de la moartea lui F.M. Dostoievski*. Contextul social al momentului creației este punctat în detaliu: „În Rusia capitalismul n-a avut tinerețe romantică. Noile raporturi sociale apăreau dintr-o dată în fața oamenilor în toată hidoșenia lor. Ofensiva burgheziei destrăma brutal vechile raporturi patriarhale, vechile obiceiuri, credințe și speranțe. Dar în locul lor nu aducea nimic statornic, ci dimpotrivă, ceva monstruos, mai respingător și mai înfricoşător: cultul lăcomiei, forța atotstăpânitoare a banului, dezumanizarea completă a omului, devenit sclav al goanei oarbe după profituri uşoare și plăceri deşarte." În esență, „opera lui Dostoievski e o oglindă și un ecou al tragismului acestei lumi. Problema morală care-l frământă pe scriitor e apărarea omului". Din acest punct de vedere, „genialitatea creației lui Dostoievski se manifestă în primul rând în forța cu care ne obligă să simțim fizic, direct, palpabil, concret, întreaga amploare a suferinței umane în condițiile nedreptății sociale. [...] Dostoievski s-a afirmat în literatură ca un creator consecvent pe linia realismului critic. Aici geniul lui n-a admis niciun compromis cu adevărul".

• În „Munca", Alex. Conu îl evocă pe Dostoievski cu ocazia a 75 de ani de la moarte.

• „Scânteia" îl omagiază pe ***Feodor Dostoievski (Cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea marelui scriitor)***, într-un articol semnat de D. Zaslavski („articol scris pentru „Scânteia""). Considerat „unul din cei mai originali scriitori ruși", autor al unei opere „pline de contradicții uimitoare", Dostoievski este recuperat în acest articol pentru fresca socială centrată pe mediile umiliților și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obidiților și pentru concepțiile tributare socialismului utopic și sancționat pentru „abateri[le] grave de la realism, care merg până la denaturarea realității ruseşti", pentru încărcătura religioasă a unora dintre nuvelele și romanele sale și pentru elementele naturaliste reperabile în „imagini bolnăvicioase, grozăvii sângeroase, cuvinte umflate". Deconstruind lecturile reacționare burgheze, autorul articolului îl citește pe Dostoievski „în lumina" învățăturii marxist-leniniste, demers procustian întemeiat pe o epurare a operei din care rămân, ca moștenire demnă de prezentul luminos, imaginile despre „criminala societate capitalistă, acoperită de sânge și murdărie" și cele ilustrative pentru „dragoste[a] fierbinte față de popor, față de patrie". În ultimă analiză, „Cu toate contradicțiile și lipsurile lor, aceste opere au intrat pe bună dreptate în fondul de aur al literaturii ruse clasice și al literaturii mondiale."

10 februarie

• „Contemporanul" adresează un ***Salut Gazetei literare***, la „împlinirea celor 100 de numere de la apariție": „Săptămână de săptămână ea și-a cucerit tot mai mulți cititori, dobândindu-și un loc de seamă în frontul literaturii noastre noi. «Gazeta literară» a răspuns exigenței crescânde a iubitorilor de artă și literatură, deschizându-și coloanele dezbaterilor unor probleme de teorie și critică literară, militând pentru izbânda noului, combătând, pe de altă parte, tendințele de simplificare artificială, schematică, a realității".

În „Scânteia tineretului" este publicat textul redacțional ***Gazeta literară a împlinit 100 de numere***, în care este evidențiată orientarea ideologizantă a „organului Uniunii Scriitorilor din R.P.R.": „*Gazeta literară* militează activ pentru o literatură aflată în slujba poporului, armă de preț în lupta pentru construirea socialismului în țara noastră. (...) *Gazeta literară* s-a ocupat de reconsiderarea și popularizarea valorilor literaturii noastre clasice, de promovarea operelor noi ale literaturii noastre originale, a înlesnit cunoașterea experienței bogate a vieții literare din Uniunea Sovietică și țările de democrație populară precum și a creației oamenilor de artă și cultură din alte țări."

12 februarie

• Andrei Băleanu semnează în „Scânteia" o recenzie a studiului lui Ion Vitner, *Eminescu* (apărut la E.S.P.L.A.), care se înscrie „în rodnica activitate de valorificare critică a tezaurului moștenirii culturale a poporului nostru – activitate care a început să se desfășoare încă din primii ani de după eliberarea țării". „Sprijinindu-se pe criterii științifice", exegetul eminescian a reușit, în opinia cronicarului, „să contureze o imagine închegată și unitară a lui Eminescu, stăruind în cea mai mare parte tocmai asupra celor mai edificatoare elemente. În contrast cu falsa legendă a unui Eminescu rupt de realitate, plutind în sferele abstracte ale „poeziei pure", din filele cărții se degajă figura plină de mândrie și de demnitate a patriotului Eminescu, adversar înverșunat al nedreptății, creator în opera căruia se oglindeau multe din suferințele, frământările și năzuințele poporului său. Caracterul înnoitor al lucrării provine mai ales din aceea că ea se bizuie pe interpretarea marxist leninistă, care aruncă lumina adevărului asupra creației eminesciene." Apreciat pentru relectura recuperatoare a poeziei lui Eminescu, exegetul este, totuși, criticat pentru unele lipsuri (un clișeu, deja, al ideocriticii epocii care își întemeiază demersul pe un scenariu redundant: apărarea și ilustrarea maeștrilor de ieri și de azi – fie ei și critici -, sancționarea „lipsurilor" / „rătăcirilor" și, în fine, „recuperarea" canonică): „Mai puțin limpede reiese locul lui Eminescu – în calitate de continuator al ideilor mișcării culturale pașoptiste – în tabloul general al dezvoltării literaturii noastre. Ar fi fost de asemenea necesară o analiză mai aprofundată a influenței exercitate de creația lui Eminescu asupra literaturii ulterioare, până în zilele noastre, când opera poetului se bucură de întreaga prețuire și răspândire pe care o merită. Credem de asemenea că nu este îndreptățită lipsa de preocupare a autorului pentru proza eminesciană, care e pomenită doar în treacăt."

14 februarie

Începe, la Moscova, cel de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică, care va acapara până la sfârșitul lunii paginile ziarelor românești. La închiderea lucrărilor Congresului, pe 25 februarie, N. S. Hruşciov își prezintă într-o sesiune închisă așa-zisul „discurs secret" intitulat ***Cultul personalității și consecințele sale***, în care denunță crimele, abuzurile și erorile stalinismului. Deși va fi făcut public abia în 1989, discursul lui Hruşciov va avea urmări semnificative asupra politicii U.R.S.S.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

16 februarie

• În „Gazeta literară", Petru Dumitriu publică articolul ***În marea dezbatere a secolului***: „pentru orice cuget consecvent, astăzi trebuie ales între [...] două poziții. Nu e una nouă și una veche. Pe linia anticului Heraclit, la un nivel superior, care întregește și depășește elementele dialectice și materialiste ale unei tradiții filosofice de două mii cinci sute de ani în sinteza superioară a materialismului dialectic, gândesc azi marxiștii. [...] Cât despre poziția lui Wittgenstein, nu e atât de nouă și «modernă» pe cât pare. Abdicarea de la rațiune și sentimentul vinovăției, al păcatului aparțin celei mai vechi religii. E vorba de renunțarea la gândirea științifică, la rațiune – aș zice, la conștiință. Alegerea nu e ispititoare. Și cred că nimeni n-ar adopta-o nici măcar împins de modă, de snobismul celei mai recente extravaganțe – dacă alternativa, alegerea poziției raționalismului, reprezentată în zilele noastre de către materialismul dialectic și istoric, n-ar fi prea apropiată de marxism pentru gustul burgheziei. E mai ușor, mai confortabil să crezi că gândirea e imposibilă decât să gândești rațional într-o vreme când gândirea rațională îți arată că aparții unei clase sociale pe cale de rapidă dispariție. Și viceversa: dacă niciun interes material amenințat nu te obligă să închizi ochii și să renunți la rațiune, credința în raționalitatea universului nu te poate decât sprijini în acțiunea practică și cercetarea științifică, ea nu poate decât să te ducă spre gândirea dialectică și materialistă; nu poți, în cazul acesta, decât să te apropii de uriașa muncă de aprofundare a realității pe care au întreprins-o strămoșii noștri atunci când, în noaptea preistorică, au aprins primul foc." □ La „Cronica dramatică", Vicu Mândra comentează *Nora* lui Ibsen. □ În ***Impasul lucidității***, Horia Bratu polemizează cu Dumitru Micu în privința caracterului lui Ștefan Gheorghidiu: „Luciditatea lui Gheorghidiu apare ca o luciditate de amănunt, de detaliu, de ordinul aceleia care [...] sporește senzația, voluptatea, suferința. Luciditatea sa este de ordinul ascuțimii psihologice, exactitate în localizarea precisă a situațiilor și sentimentelor în smulgerea măștilor, însă nu este de ordinul filosofic. [...] Toate aceste detalii spulberă aureola de austeritate cu care Micu îl martirizează pe altarul luciditații, însă reprezintă un elogiu pentru realismul autorului, care, pe urma marilor clasici, a înțeles să nu falsifice o experiență creând un erou infailibil în condiții și într-un mediu care nu permiteau aceasta."

17 februarie

• G. Călinescu scrie, la „Cronica optimistului" din „Contemporanul", ***Despre arta actorului***. □ La grupajul dedicat zilei de 16 februarie participă Al. I. Ghilia (articolul ***Grivița***) și Cicerone Theodorescu (poezia *Cu dubele de pâine*, „din volumul în pregătire *Copiii șantierului*"). □ În studiul ***Țăranul lui Marin Preda un personaj modern***, Lucian Raicu vorbește despre „originalitatea izbitoare" a romanului *Moromeții*: „Din faza istorică în care țăranul român a fost reprezentat de Rebreanu în *Răscoala* și în *Ion*, Marin Preda îl aduce dintr-odată în faza modernă, îl apropie mult de anii în care trăim, ni-l face contemporan. Pe planul istoric și al evoluției literaturii iată așadar întâiul semn al noutății. Înnoirea înfăptuită de romancier pe planul istoric are importante consecințe. Rebreanu a dat un mare tablou al satului românesc în anii de pătrundere a relațiilor capitaliste. Dar s-a făcut observația că din paginile scrise de Rebreanu se pot deduce mai mult specificitatea și contururile de forță colectivă a țărănimii și mai puțin psihologia individuală. Nu e nicio exagerare în a spune că romanul lui Marin Preda — cel dintâi dintr-un ciclu proiectat — e replica dată acestei observații și totodată răspunsul la un deziderat. *Moromeții* e, probabil, primul roman psihologic al țărănimii. Analizând cu o pătrundere atât de adâncă psihologia individuală în toate manifestările ei, scriitorul a desprins pe țăran de pământ, l-a scos din preocupările sale firești, l-a izolat de existența socială, de planul istoric, cum pretind unii că obligă o asemenea întreprindere. Dimpotrivă, avem sentimentul că în literatura satului românesc țăranul n-a fost atât de legat de preocupările existenței, de un cadru strict și atât de sezisant economic ca în prezentul roman al lui Marin Preda. [...] credem că *Moromeții* e un roman modern al țărănimii românești, calificare care-l trece definitiv în istoria literaturii". (**vezi Anexa**)

• Al. Andrițoiu marchează centenarul lui Heine în ziarul „Munca".

23 februarie

• În „Gazeta literară", Petru Dumitriu ne îndeamnă ***Să citim împreună ultimele poezii ale Ninei Cassian***: „Prin mijloace variate Nina Cassian exprimă în aceste câteva poezii conținutul socialist al gândirii și simțirii unei personalități artistice ajunse la maturitate." □ Referindu-se la Dumitru Corbea, Mihai Gafița schițează ***Profilul unui poet militant***. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Publicistica lui Gala Galaction, care „demonstrează forța frontului larg și indisolubil pe care scriitorii progresiști din orice epocă îl alcătuiesc atunci când, în ciuda unor diferențe de vederi, militează activ pentru libertatea și dreptatea poporului". □ Horia Bratu continuă să polemizeze cu Dumitru Micu cu privire la Ștefan Gheorghidiu, insistând acum asupra părții secunde a romanului *Ultima noapte de dragoste...*: „Războiul a apropiat oameni ca Ștefan Gheorghidiu de popor, a creat o unitate reală de sentimente între oameni ca el și masele populare, i-a înfrățit în fața morții, dar și în indignarea față de ticăloșia claselor dominante." (***Adevărata „educație sentimentală"***) □ Radu Cosașu scrie despre ***Schițele lui Sütö Andras***, unde „viața, cu adevărurile ei proaspete și viguroase – câștigă întotdeauna, convingător".

24 februarie

• „Contemporanul" combate, într-un articol semnat de H. Rohan, „rezervele" unor autori care evită să plonjeze literar în problematica actualității: „unii creatori, manifestând o deosebită grijă pentru nemurire, au o atitudine rezervată, timidă, față de anumite teme pe care le consideră lipsite de mari potențe poetice, capabile să înfrunte vremea – și anume față de unele din temele cele mai arzătoare ale contemporaneității.[...] În literatură, muzică și plastică, rezerva de care vorbeam mai sus se manifestă îndeosebi față de tema muncii, a producției. Originea acestei rezerve trebuie căutată, în primul rând, în presiunea stihiei mic-burgheze ce se exercită asupra creatorilor sub forma disprețului față de lucrările închinate unor astfel de teme, sau îmbrăcând haina laudelor exagerate la adresa unor lucrări cu teme așa-zis «eterne» care plac atât de mult unor intelectuali al căror gust a fost schimonosit de rafinamentul suspect al burgheziei". (***Teme și creatori***). □ Petru Dumitriu, în articolul ***„Desculț" – roman neterminat***, consideră „utilă" cartea lui Zaharia Stancu și face sugestii de continuare a acțiunii: „Noi nu putem decât presimți, după monografia poetică a satului, monografia orașului tulbure, sordid și tragic, dezvoltarea ulterioară a personalității eroului, experiența iubirii, a luptei feroce de junglă, din lumea dominată de ban, mărturia despre mișcarea muncitorească revoluționară, cloaca intelectualității burgheze, ciocnirea cu fascismul, lagărul, aspirațiile, ambițiile, prăbușirile individualismului, vecinătatea cu cinicii și cu înfrânții, noile forme ale exploatării, nu agrare și feudale, ci patronale, în noroiul cenușiu al orașului. Aceste lucruri, și multe altele, stau ascunse în viitor – sau mai bine, în prezentul etern al memoriei. Cred că e marea răspundere și marea datorie a lui Zaharia Stancu față de literatura acestui popor, să continue pe *Desculț*, carte neterminată".

26 februarie

• Încă o cronica literară a volumului *1907*, de Tudor Arghezi, apare în „România liberă", sub semnătura lui Boris Buzilă : „*1907* nu este numai un ciclu de poezii, legate printr-o tematică comună. Prin vitalitatea lor artistică excepțională, prin spiritul lor scăpărător, vrăjmaș stărilor de istovire și sfârșeală interioară atât de gustate altădată de admiratorii « poeziei pure », este reluată tradiția acelor creații ale lui Tudor Arghezi, intrate pe drept în patrimoniul culturii noastre.". (***Tudor Arghezi: 1907***).

29 februarie

• M. Pop semnează în „Scânteia", la rubrica „Note bibliografice", un articol intitulat ***Din activitatea criticii noastre literare***, în interiorul căruia prezintă numărul 12 al revistei „Viața Românească", „consacrat celui de-al doilea Congres al P.M.R." și în care „o seamă de scriitori valoroși – de la academicieni la tineri scriitori – oglindesc influența profundă a partidului în viața poporului nostru și dezbat în această lumină diferite probleme ale creației literare. Apreciind articolele de critică și teorie literară - un „sector" „menit să ocupe un loc central în activitatea publicațiilor literare" – „caracterizate în genere printr-o orientare justă, un bogat conținut de idei, o tratare personală a problemelor", recenzentul citează și comentează titluri ilustrative, dintre care se cuvin menționate: *Partidul, îndrumătorul literaturii noastre*, *Principiul leninist al spiritului de partid în literatură* – de Ovid S. Crohmălniceanu; recenziile lui D. Micu (la culegerea *Despre munca scriitorului*) și Al. Simion (la volumul *Studii despre teoria artei*); *Dezvoltarea romanului social – un fenomen caracteristic al noii noastre literaturi* – de Lucian Raicu (la rubrica *Pe drumul realismului socialist*); *Teatrul lui Mihail Sebastian* de B. Elvin etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[FEBRUARIE]

• În „Scrisul bănățean", nr. 2, A. Jebeleanu semnează textul ***La Congresul al XX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice***. □ Din Heinrich Heine, al cărui centenar este aniversat, sunt date traduceri de Șt. O. Iosif, Vlaicu Bârna și Gr. Popiți. □ Leonard Gavriliu semnează o cronică literară despre ***Poeziile lui Al. Jebeleanu***.

• „Steaua", nr. 2, cuprinde a doua parte a studiului despre ***Bacovia***, semnat de A. E. Baconsky: „Bacovia n-a scris puțin. El a concentrat, a condensat, a sublimat - și oricare dintre poeziile sale poate fi supusă procesului contrariu. În fiecare poezie a sa e adunat un amplu poem, sau un ciclu. Universul creat de el e unic, încât citindu-l sau recitindu-l, ai uneori impresia că întregul volum e un poem, un singur poem, ale cărui capitole sunt poeziile înșiruite în pagini. E o călătorie lirică de o viață, printr-o lume decrepită și crepusculară – întreprinsă cu conștiința tragică a fatalității ei, și cu perspectiva îndepărtată a vieții noi, care începe dincolo de agonie și moarte. Ceea ce-l caracterizează pe Bacovia față de toți contemporanii și chiar înaintașii săi – detașându-l din acel spirit modern înțeles de obicei în sensul unei sensibilități extreme, a unei irascibilități, a pozelor rezultate din imperativele rafinamentului arbitrar și excesiv, al unei psihastenii universale, etc. – spirit care l-a angajat totuși, influențându-l, fără însă a reuși să-i determine structura și orientarea, este nu numai lipsa paseismului, ci mai ales perspectiva lui clară, asupra devenirii istorico-sociale. Depresiunea și blazarea, amărăciunea și deznădejdea, care de atâtea ori se aud ca niște «*flaute din stânci de mare*», în poezia sa, provin, după cum am arătat, din conștiința îndurerată că viața lui va trebui să se consume tocmai într-o epocă de sfârșit - și nu întunecă de fapt perspectiva lui asupra viitorului lumii." □ Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre *1907* de Tudor Arghezi: „ca și *Cântare Omului*, reprezintă în creația lui Tudor Arghezi o întoarcere violentă, fericită, către social. Sub efectul ei, însăși arta poetului și-a regăsit expresia ei cea mai valabilă, și încă sub semnul unei concepții de viață noi, superioare. Acesta nu-i un fapt literar oarecare. E o sărbătoare a poeziei noastre." (***O sărbătoare a poeziei noastre***). □ Mircea Tomuș recenzează *Cronică de la câmpie* de Petru Dumitriu: „pe de o parte, este un ultim act al dramei ce s-a desfășurat secole de-a rândul în țara noastră, brodată pe conflictul între boieri și țărani [...]. Pe de altă parte, *Cronică de la câmpie* oglindește primul pas pe care l-au făcut țăranii pe drumul noii societăți și prin aceasta deschide cronica viitorului acestei țări." □ La rubrica de „Mențiuni și opinii", b. g. polemizează cu articolul lui Lucian Raicu *Dezvoltarea romanului social*, publicat în „Viața Românească" (nr. 12, 1955), reproșându-i „tonul categoric" și „aerul de supreme descoperiri" al unor afirmații precum „Romanul presupune o intensă pregătire intelectuală."; concluzia lui b. g.: „înțelegem [...] de ce e încă atâta proletcultism în scrierile unor tineri critici literari" (***Diferențe specifice***).

• În „Tânărul scriitor", nr. 2, Al. O. Teodoreanu semnează poezia *Mnemotehnică*. □ La rubrica de debut „Început de drum" este publicat Ilie Constantin, cu poezia *Moartea lui John Smiles*. □ Romulus Vulpescu traduce din Villon (*Baladă împotriva vrăjmașilor Franciei* și *Rugarea ce i-au făcut Villon principelui de Bourbon*), semnând și o prezentare a poetului. □ Articolul nesemnat ***Schimbul de mâine al literaturii noastre*** consemnează câteva realizări ale scriitorilor tineri: „generația tânără, alături de întregul detașament de scriitori din țara noastră a reușit să se afirme cu hotărâre prin creații ce depășesc limitele unor încercări neobișnuite. Alexandru Andrițoiu, Tiberiu Utan, Ștefan Iureș, Nicolae Labiș, Nicolae Stoian, Rusalin Mureșanu, Florin Mugur, Gh.. Tomozei, Francisc Munteanu, Titus Popovici, Eugen Mandric, Ștefan Luca, Al. I. Ghilea ([sic!] sau S. Damian, Dumitru Micu, Lucian Raicu: iată numai câteva nume de tineri poeți, prozatori și critici cunoscuți și îndrăgiți de mii de cititori în această perioadă. Literatura a devenit astăzi o chestiune importantă în viața poporului nostru, o problemă ce preocupă milioane de oameni de cele mai diferite profesii." În continuare se citează din raportului lui Gheorghiu-Dej citit la al doilea Congres al Partidului. □ Dumitru Micu trece în revistă ***Poezia vremii noastre***, începând cu Maria Banuș și Nina Cassian. □ Domokos Geza raportează despre ***Consfătuirea tinerilor scriitori din Cluj***, din 5 ianuarie a.c., organizată din „inițiativa comitetului regional de Partid". □ La „Poșta tânărului scriitor", Demostene Botez notează ***Ceva despre măiestrie și formalism***: „Dintre toate tarele poeziei decadente, aceea de care tinerii poeți se feresc cu frenezie și o voie bună suspectă este formalismul, socotind, simplist, că formalismul ar fi totuna cu o corectă formă a versului, fără să-și dea seama că tocmai credința asta îi poate împinge

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spre formalism. Greșeala de a considera că principalul în formalism ar consta în atenția deosebită ce s-ar da problemelor formei versului în dauna conținutului este foarte răspândită. E aproape generală. Viciul esențial al formalismului stă însă – așa cum spune Nedoșivin în cuprinzătorul său studiu de teoria artei – nu în forma corectă a versului, ci în concepția unei independențe principiale a artei față de viață, în credința că arta nu reflectă și nu poate reflecta viața, că arta este ceva opus vieții. Acest viciu, așadar, nu se manifestă în domeniul tehnicii artistice, ci în acel de cunoaștere a vieții și transpunerii ei în viață."

• Numărul din februarie al revistei „Viața Românească" conține un lung fragment din romanul *Ion Sântu* de Ion Marin Sadoveanu, versuri de Cicerone Theodorescu (*Copiii cartierului, I*), Mihai Beniuc (*Simpli sunt ca brazii*), Virgil Teodorescu (*Suita pentru alegerile în Sfaturile Populare, 1956*) și Ștefan Aug. Doinaș (*O discuție în azur*). □ D. Solomon analizează ***Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu***. □ La rubrica „Teorie și critică", N. Tertulian denunță ***Caracterul reacționar al teoriei „autonomiei esteticului"***, exemplificându-l printr-o analiză a criticii lui Titu Maiorescu: „Maiorescu procedează asemenea filosofului speculativ ironizat și denunțat de Marx, care pornind de la fructele reale construiește o noțiune abstractă a «fructului», iar apoi – printr-un truc mistificator, printr-un artificiu speculativ – răstoarnă raporturile reale ale lucrurilor și proclamă această noțiune a «fructului» ca o esență, ca o substanță obiectivă cu o existență ideală independentă. [...] Maiorescu consideră tipurile literare, Luceafărul sau Werther, nu ca o generalizare ideală a unor procese de viață reale, nu ca expresii ideale ale concepțiilor și atitudinilor reale, personale, ale artistului – așa cum sunt în realitate – ci răsturnând raporturile reale ale lucrurilor, le transformă în esențe cu o existență ideală într-un «obiect», o «idee platonică» - «*sentimentalitatea amorului*» în cazul de față – care se răsfrânge deosebit la Eminescu și Goethe după deosebita lor individualitate. [...] Cât de absurdă este întreaga construcție a lui Maiorescu, ne-o arată și faptul izbitor că pentru Maiorescu tipurile lui Shylock și Leiba Zibal au același conținut obiectiv, sunt produsul revelației aceleiași «idei», aceleiași ficțiuni ideale a evreului, deosebindu-se doar prin faptul că același conținut impersonal, ideal, a fost răsfrânt cu culoarea individualității lui Shakespeare și Caragiale [...]. O cercetare cât de superficială ne arată că în afara unor asemănări pur exterioare, între cămătarul venețian și hangiul din Podeni terorizat de coșmarul său teribil deosebirile sunt structurale, că ele sunt departe de a putea fi reduse la deosebirile unor temperamente artistice, că cele două tipuri reflectă două procese ale vieții cu totul specifice și distincte, că ele au un conținut obiectiv cu totul deosebit; teoria estetică a lui Maiorescu, care împarte procesul de creație în două faze distincte, faza contemplației impersonale și faza exprimării personale, are un caracter abstract, metafizic și cea mai sumară confruntare a ei cu opera de artă reală o pulverizează fără urmă." **(vezi Anexa)**.

MARTIE

1 martie

• Mihai Gafița reflectează, în „Gazeta literară", la ***Atitudinea scriitorului***: „Tinerii scriitori au sub ochi și cunosc mai bine viața care se desfășoară azi în țara noastră, construirea socialismului. Este firesc ca și în creația lor, în schițele lor, temele vieții noi nu numai să predomine, dar să constituie marea majoritate." □ Un comentariu al volumului *Generația mea* de Veronica Porumbacu este semnat de Vera Călin: „Ideea morală se realizează viu prin chipul eroului liric maturizat de viață, înzestrat cu înțelegere pentru ceea ce e omenesc și a cărui integritate și dorință de absolut nu e rigoare rece, uscată, neumană, ci rezultatul credinței în frumusețea morală a omului, rezultatul experienței trăite de o minte cinstită și capabilă de elanuri." (***Poezie și etică***); o recenzie dedicată aceluiași volum, care, „relevând minunatele însușiri ale acestei generații, reușește să arate creșterea experienței ei umane cu fiecare etapă a luptei clasei muncitoare pentru zdrobirea putredei orânduiri burghezo-moșierești" publică și ziarul „Munca" din această zi, în dreptul numelui lui Teșu Milcoveanu □ În articolul ***Prea multe aplauze***, S. Damian polemizează cu studiul lui B. Elvin despre teatrul lui Mihail Sebastian: „Satisfacția unei lecturi plăcute este întunecată de constatarea unor abateri de la criteriile exacte de apreciere științifică, conform tezelor marxist-leniniste."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• În „Munca", Teșu Milcoveanu comentează volumul Veronicăi Porumbacu *Generația mea*, care, „relevând minunatele însușiri ale acestei generații, reușește să arate creșterea experienței ei umane cu fiecare etapă a luptei clasei muncitoare pentru zdrobirea putredei orânduiri burghezo-moșierești".

2 martie

În „Contemporanul", Horia Bratu laudă inițiativa revistei „Viața Românească" de „a fi contribuit [...] la creșterea, în ultimii ani, a unei întregi pleiade de critici literari": Lucian Raicu, Al. Oprea, I.D. Bălan, Eugenia Anton, Sonia Larian ș.a.

8 martie

Georgeta Horodincă publică în „Gazeta literară" un interviu cu Mihail Sadoveanu despre câteva ***Probleme actuale ale prozei***: „toată literatura, literatura epică în special, depinde de felul cum știi sau nu știi să argumentezi artistic un personaj. Când am început să scriu *Mitrea Cocor* n-am știut că va ieși o nuvelă atât de mare, aproape un roman. Nu cunoșteam decât întâmplarea de la Dropii care a devenit finalul cărții și tot ceea ce am creat după aceea a fost creat ca să argumenteze această întâmplare ce mi se părea caracteristică pentru vremurile noi. M-am întrebat cine este acest Mitrea Cocor, de ce-i de la Dropii, care sunt împrejurările care au concurat să creeze acest răzvrătit și mai târziu acest revoluționar? Răspunzând acestor întrebări, am căutat să dau stare civilă personajului. Mitrea e, de pildă, colțos, la fel ca și maică-sa, care era o impulsivă. Aceasta trebuia să o știu." □ În același număr al revistei, Eugen Luca scrie despre proza lui Al. Ivan Ghilia (***Un examen concludent***), iar Valeriu Râpeanu recenzează *Ucenicia cărturarului* de Mihnea Gheorghiu. □ La rubrica „Puncte de vedere", Lucian Raicu reflectează la ***Judecata de valoare în critică***: „A pune judecata de valoare în însăși definiția specifică a criticii, acesta e lucrul de căpetenie, indiferent de mijloace și de diversitatea mare a modalităților și a personalităților criticii. [...] Judecata de valoare, stabilirea sigură a meritului real al unei opere în spiritul concepției marxist-leniniste despre lume și al moralei epocii socialismului, definirea noutății ei în raport cu tradiția literară nu e o chestiune derivată, ci una esențială, de maximă specificitate a criticii literare ca profesie." □ Pornind de la schițele lui Miron Țic și Gh. Beuran, Mihai Gafița avertizează ***Unde duce goana după rarități***: „Este limpede că un astfel de curaj duce repede la scormonirea a ceea ce este morbid și întunecat, a ceea ce defăimează realitatea noastră."

9 martie

• „Contemporanul" publică la pagina întâi un ***Interviu cu Mihail Sadoveanu***, cu ocazia „alegerilor de deputați în Sfaturile populare". Scriitorul își arată „lipsa de surprindere", rememorează vremuri de altădată și declară printr-o joncțiune cu prezentul: „Hotărârea luată de Partid și Guvern de a da Iașului din nou rolul pe care l-a avut odinioară ca cetate a intelectualității este un îndemn înflăcărat pentru ca cetățenii Iașului, laolaltă cu toții, să-și înmulțească forțele spre a dărui orașului strălucirea de care vorbeam".

15 martie

Întâmpinând Congresul Tinerilor Scriitori, „Gazeta literară" publică textul nesemnat ***Profilul tinerei generații***. □ Editorialul semnat de Lucia Demetrius abordează ***Numai câteva din problemele lor***: „Încă și azi editurile se codesc mult în fața unui manuscris tânăr și, dintr-o exagerată prudență, cu intenția bună de a lucra cu autorul, îl constrâng și-l stârbesc artisticește." □ Comentând versurile unor tineri poeți, Veronica Porumbacu invocă ***Îndemnul înaintașilor***. Câteva observații critice par a-l viza pe Nicolae Labiș: „ce se întâmplă cu unii poeți tineri? Ei nu intră cu un bagaj de cunoștințe serioase, ci uneori cu geamantanul aproape gol. Au schimbat băncile școalei cu ale facultății. E adevărat, fiecare poartă în sine bagajul propriei sale copilării. Dar primele impresii, crude, neconturate, nu se pot defini nici ele decât în raport, decât confruntate cu lumea. Iar astăzi această trecere a micului bagaj de cunoștințe prin focul marilor sentimente și al marii cunoașteri a patriei este mai necesară ca oricând și... mai ușoară ca niciodată! Mai necesară, pentru că nu mai poți cânta, într-o istorie care schimbă vertiginos stările de lucruri, nici măcar satul natal, așa cum l-ai părăsit, darmite toate transformările din jur, pe care numai acoperindu-ți ochii și astupându-ți urechile nu le poți vedea!" □ Silvian Iosifescu publică articolul ***Stil cu șapte văluri***, unde ridiculizează obscuritatea în critică: „Sub două mari aspecte mi se pare că se manifestă această tendință de a ascunde înțelesul afirmațiilor critice și de a înlocui profunzimea cu obscuritatea: printr-o pseudo-științifizare a textului, care duce la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un abuz de tehnicitate și printr-o pseudo-literaturizare." □ La „Cronica literară", Savin Bratu comentează două studii ale lui Dumitru Micu (*Sensul etic al operei lui Sadoveanu* și *Poezia Mariei Banuș*): „Ceea ce e neapărat relevabil în scrierile acestui critic este ținuta lui stilistică elegantă – deși încă oarecum căutată, prețioasă – frumusețea și iscusința frazelor sale și a aparaturii sale demonstrative, suficient de sigure de pe acum pentru a le putea recunoaște chiar fără semnătura autorului lor. Evoluția lui depinde de o mai adâncă fundamentare ideologică, marxist-leninistă, de o abordare mai precis științifică a operelor, de înlăturarea primejdiei de a transforma activitatea de critică într-o neîncetată confesiune, în dauna interpretării și a valorificării ei obiectiv-științifice." □ În același număr, Mariei Banuș îi apare amplul poem *La porțile raiului*, Nicolae Labiș semnează poemele *Lupta dublă* și *Geneza*, iar Mircea Micu semnează o *Autobiografie*. □ Mihai Gafița atrage atenția asupra unor ***Rezolvări ușoare*** din creațiile tinerilor.

• „Scânteia" publică o scurtă prezentare a unui interviu oferit de M. Sadoveanu revistei „Gazeta literară" (nr. 10 din 8 martie). Articolul, semnat de M. Pop și intitulat ***Un interviu al lui Mihail Sadoveanu***, citează îndemnurile „pătrunse de spirit militant" adresate de maestru scriitorilor, sfaturi care, arată cronicarul, „pornesc de la condiția principală pentru călăuzirea tinerelor talente pe calea realismului socialist: cunoașterea vieții maselor muncitoare, a traiului și luptei lor, a felului lor de a vorbi, combaterea șabloanelor și a naturalismului." Dintre citatele selectate, menționăm: „Raportul prezentat la Congresul partidului nostru de către tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej ne indică drumul pentru îmbunătățirea treburilor scriitoricești. Am priceput mai cu seamă că a venit momentul să înlăturăm din literatura noastră clișeele care sărăcesc viața, ca și imaginile naturaliste care urâțesc realitatea societății noastre și să se creeze o proză artistică a timpurilor actuale la un înalt nivel artistic, profund realistă și profund partinică."

• În „Scânteia tineretului", Mircea Andrei semnalează ***O revistă literară în plin progres***, „Tânărul scriitor", al cărei număr 2 /1956 „reflectă îndeaproape efervescența existentă în viața noastră literară în preajma consfătuirii pe țară a tinerilor scriitori, bilanțul rodnic cu care se prezintă în fața consfătuirii schimbul de mâine al inginerilor de suflete din patria noastră." Prezentat de semnatarul articolului ca „un număr bogat, multilateral, plin", acesta găzduiește pagini din Villon, epigrame, rubrica „Început de drum" dedicată tinerilor scriitori, cea a „Carnetului sovietic" ce oferă „ sfaturi prețioase din experiența de scriitor a lui Konstantin Fedin, grupajul de deschidere „Ancora sus!" ce „se organizează în jurul unei idei cu o semnificație largă, aceea a depășirii uceniciei, a pornirii cu propriile forțe pe drumul greu, dar plin de frumusețe al creației." □ Numărul publică un fragment din nuvela *Întoarcerea*, a Ioanei Munteanu, precum și povestirea *Pământul spânzuratului* de Pop Simion.

16 martie

• Editorialul revistei „Contemporanul" este semnat de Camil Petrescu și conține „îndrumări" pentru participanții ***La consfătuirea tinerilor scriitori***: „Firește că dincolo de paginile manuscrise trebuie să fie ajutor și îndrumare... Puiul de rață sălbatică nu are nevoie să fie învățat să înoate, dar trebuie ferit cu grijă de primejdiile de tot soiul ale stufărișului, de rătăcirile posibile. Bineînțeles că în genere cei tineri nu se pot lipsi de ajutorul celor maturi, fie în procesul catalizării, care trebuie să-i redea propriei lor esențe, fie în genere de primejdii și rătăciri". □ În „Cronica optimistului" intitulată ***Divinul rătăcitor***, G. Călinescu examinează „o Istorie a literaturii române scrisă italienește de d-l Gino Lupi, care a fost la noi în țară și are cunoștințe interesante despre cultura și literatura noastră": „[...] nu voi pretinde lui Gino Lupi să fie un Francesco de Sanctis, totuși nu-mi ascund dezamăgirea de a constata că d-sa e un «profesor» în cel mai pejorativ sens al acestui cuvânt, plin de precepte, compilativ la extrem și parcă uns pe piele cu o pojghiță de spermanțet care-i răpește percepția vie a lucrurilor. În linie generală, dl. Gino Lupi s-a condus după a mea istorie a literaturii pe care a pus-o sub un teasc greu, storcând și aruncând din ea tot ce era dulce și îmbălsămat și oferindu-ne pe farfurie o ceară aridă de fagure, redusă la starea de nisip". În final, autorul este admonestat pentru o deficiență de percepție: „Ciudățenia acestei istorii este că susține cum că «scriitorii de după război se împart în două grupuri bine distincte: cei din exil și cei din Republica Populară Română». Scriitorii din exil ar încerca să «împiedice prăbușire (*il crollo*) operei îndeplinite în epocile precedente». Asigurăm pe dl. Gino Lupi că cultura română nu se prăbușește și că nu poate să fiinteze o literatură în exil. Toți scriitorii români de seamă au rămas în patrie și nu există vreun exemplu istoric ca o cultură să se închege în afara pământului și poporului respectiv. S-au scris în ultimii zece ani opere considerabile și se vor scrie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Păsările nu pot zbura în vid și peștii nu pot înota pe uscat. Literatura română se zămislește în mijlocul poporului român și faptul că au fugit din țară câțiva necunoscuți este cu totul neglijabil ca să vorbim fără violență. Vreți să știți cât de catastrofal e punctul de vedere al d-lui Gino Lupi, care urmărește insistent să plaseze istoria sa și la noi, citând în acest scop și nume de scriitori progresiști? Marele exilat român, ilustrul Alighieri, care încearcă în emigrație prin colosalele lui creații să împiedice prăbușirea literaturii române este... Nelu Mânzatu, cântăreț de bar, nemuritorul, divinul, sublimul Nello Manzatti, după care îmi vine greu să mă iscălesc". □ În grupajul „Consfătuirea tinerilor scriitori" apar: un articol-panoramă, semnat de Lucia Olteanu (***Generația entuziaștilor*** – „Talentele tinere din țara noastră sunt multe și viguroase; ele se integrează pe deplin generației entuziaștilor constructori ai socialismului, iar aceasta dă perspectivă sigură dezvoltării literaturii noastre realist-socialiste. Avem certitudinea că din rândurile acestui detașament se vor ridica inspirați cântăreți, în stare să fixeze în opere valoroase frumusețea epocii pe care o răzbatem."); Sub același generic, revista publică poezii de Toma George Maiorescu (*Fără viață, forma te minte!*), Tiberiu Utan (*Buchet de flori*), Stelian Filip (*Gelozie*), Nicolae Labiș (*Slutul*), Corneliu Șerban (*Cu Serghei Esenin*), Aurel Storin (*Toate încep cu iubirea*). □ La aceeași pagină, se publică nota ***De pe șantierul literar al tinerilor scriitori***: „Iată câteva din cărțile tinerilor scriitori aflate în pregătire la editurile noastre. La E.S.P.L.A. vor apărea volume de versuri ale poeților Ștefan IUREȘ, Mihai GAVRIL, Rusalin MUREȘAN, Al. ANDRIȚOIU, Ion BRAD, Aurel RAU și Gh. TOMOZEI. În aceeași editură vor apărea volume ale tinerilor prozatori: Eugen MANDRIC (*Campania de primăvară*, povestiri), Corneliu LEU (*Ochiul dracului*, roman), Ion GRECEA (*Răzbunare*, nuvele), D. DRUMARU (*Subiect de nuvelă*), H. ROHAN (*Un caracter slab*, nuvelă). S. DAMIAN și L. RAICU pregătesc publicarea câtorva studii de critică literară. O listă bogată de cărți aflate în pregătire prezintă EDITURA TINERETULUI. Astfel. Nicolae LABIȘ, Tiberiu UTAN, Doina SĂLĂJAN, Ion HOREA, Victor FELEA, Valeria BOICULESII, Violeta ZAMFIRESCU vor publica, fiecare, câte o culegere de poezii. Scrieri în proză, nuvele, schițe și povestiri pentru copii și tineret, vor publica Ștefan LUCA, T. MAZILU, Victor VINTU, Ion LANCRANJAN, Octav PANCU-IAȘI, Gica IUTEȘ, H. ROHAN, I. BAIEȘU, Gyula SZABO, Dionisie ȘINCAN, Pavel AIOANEI, Eugen MANDRIC, Ion GRIGORESCU și alții. Reportajul literar va fi reprezentat prin Mircea ZACIU (*Orașe ardelene*), Camil BACIU (*Nu departe de castelul prințesei*), Igor ȘERBU (*Trandafir de la Moldova*), Gh. TOMOZEI (*Pe drumurile țării*) și alții. Toate aceste cărți reprezintă doar o parte a șantierului literar al scriitorilor tineri, ele înscriindu-se printre lucrările care vor vedea curând lumina tiparului".

17 martie

? „Munca" publică trei comentarii ale cititorilor „simpli" privind câteva volume de versuri semnate de tineri scriitori. Astfel, Ilie Boulescu, „muncitor trasator la Combinatul metalurgic – Reșița", comentează *Întoarcerea în patrie* de Toma George Maiorescu („am impresia că poetul n-a cunoscut destul de temeinic viața nouă a orașului nostru și n-a făcut loc suficient în paginile cărții faptelor și oamenilor care fac cinste Reșiței"); Florența Albu, de la cenaclul literar „D. Th. Neculuță" din București, recenzează *Inima omului* de Violeta Zamfirescu („După lectură ai impresia că, într-un mic volum, poeta a strâns câteva mari sentimente ale omului"); iar F.B. Mirea, „funcționar la Arhivele Statului Suceava", scrie despre *Coboară munții* de Rusalin Mureșanu („poetul, cu mari posibilități în zugrăvirea vieții de la țară, tratează încă anemic temele legate de lupta clasei muncitoare").

18 martie

• În articolul ***Sentința unui tribunal luzitan și sentința poporului român***, din „România liberă", Zaharia Stancu se pronunță radical cu privire la fostul regim politic monarhic: „Poporul român l-a alungat pe Mihai de Hohenzollern de pe tron pentru totdeauna. Poporul român a abolit monarhia pentru vecie. Niciun tribunal de pe pământ și nicio forță din lume nu vor putea anula vreodată această sentință. Noi, cei care trăim în România de azi, știm bine – cum de altfel o știu tot atât de bine și românii care, dintr-un motiv sau altul, viețuiesc în afara hotarelor noastre – că monarhia nu a fost niciodată iubită de poporul român". □ La rubrica „Literatura și viața" este anunțată Consfătuirea pe țară a tinerilor scriitori. Cu această ocazie, reporterul anonim al „României libere" le solicită scriitorilor Cicerone Theodorescu, Horia Lovinescu și Marin Preda câteva opinii: „Contribuția tinerei generații de poeți o socotesc intensă și remarcabilă. Ea este cu atât mai bine vestitoare, cu cât, după

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

marele exemplu al lui Maiakovski, dar firește, în felurite chipuri, poeții noștri tineri «Dau slavă patriei de astăzi – /și / De trei ori slavă / celei ce va fi»". (Cicerone Theodorescu); „Tinerii au fost din totdeauna – în chip firesc – mesagerii noului. În epoca noastră de prefaceri vertiginoase, de coexistențe ciudate, de supraviețuiri anacronice, de dibuiri explicabile ale vârstnicilor, mesajul acesta trebuie însă purtat cu deosebită vigoare. Căci tinerii de azi sunt, în sensul cel mai propriu al cuvântului, odraslele acestui «nou» față de care au datorii de conștiință precise, ce nu suferă abateri și șovăieli. În atmosfera noastră literară (și nu se poate sublinia cât de însemnată este pentru creație această «atmosferă») ei trebuie să aducă o prezență de bloc, curajoasă, francă și ostilă oricărui compromis. Năzuința spre francheță a tinerilor este poate aportul lor cel mai prețios. Ea trebuie cultivată, stimulată" (Horia Lovinescu); „Realismul socialist este o metodă care revoluționează tradiția și tânărul scriitor știe și acest lucru și se străduiește, uneori cu succes, alteori fără, să-și însușească această metodă. Se poate observa că în creația acestor tineri scriitori există două tendințe: una care se situează pe o tradiție mai veche (Slavici, Hogaș și alții), reprezentată de Remus Luca, Dumitru Mircea, Ion Istrati, Al. Ivan Ghilia, și alta care se situează pe o tradiție mai apropiată (Camil Petrescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu) reprezentată de Francisc Munteanu și Titus Popovici. După părerea mea o evoluție majoră și inovatoare în creația acestor tineri scriitori trebuie să excludă caracterul prea static și revărsat al expresiei vechilor maeștri, expresia care creează dificultăți unei epici pline de dinamism cum trebuie să fie epica noastră realist-socialistă și de asemenea să elimine expresia fantezist-intelectualistă și construcția arbitrară care împiedică crearea de personaje populare". (Marin Preda). □ D. Păcurariu, în articolul ***Clasicii români în Biblioteca pentru toți***, cere extinderea activității de editare a operelor scriitorilor importanți din literatura română și un control științific mai solid asupra concepției prefețelor: „[...] au rămas pe dinafară perioade și chiar epoci întregi, scriitori valoroși din care colecția nu a tipărit nimic sau a tipărit prea puțin. Din literatura veche, de pildă, nu s-a tipărit decât Neculce și Miron Costin, nimic din Slavici și Delavrancea, Gherea și Ibrăileanu, Codru Drăguşanu, Bolliac; nicio piesă din teatrul lui Alecsandri, nimic din Odobescu sau proza lui Eminescu, deși unele opere ale acestor scriitori au apărut în Editura Tineretului. Din literatura realistă dintre cele două războaie, s-a tipărit doar câte o culegere de nuvele din Gala Galaction, Agârbiceanu, Camil Petrescu, precum și poeziile și proza lui Topârceanu, ceea ce este cu totul neîndestulător. E necesară de asemenea retipărirea unor opere ca *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, scrierile lui A. Russo sau Gr. Alexandrescu, epuizate de mult. [...] e necesar ca întocmirea prefețelor să fie coordonată de către editura care, fără a stânjeni evident libertatea prefațatorului, să dea unele indicii directoare menite să asigure prefețe cuprinzătoare, clare și folositoare cititorului. În această privință trebuie asigurată o colaborare mai strânsă cu catedrele de literatură română din învățământul superior, precum și cu Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R.".

20 martie

□ Cu titlul ***Consfătuirea pe țară a tinerilor scriitori***, „Contemporanul" anunță la pagina întâi: „Marți, 20 martie a.c., s-au deschis lucrările Consfătuirii tinerilor scriitori din R.P.R., la care participă tineri scriitori din toate regiunile țării. Consfătuirea a fost deschisă de maestrul Mihail Sadoveanu. Poetul Mihu Dragomir a prezentat, în prima zi a Consfătuirii, raportul cu privire la activitatea tinerilor scriitori. La discuția raportului au participat numeroși scriitori tineri și vârstnici, care au dezbătut unele probleme esențiale ale creației tinerilor scriitori. În prima zi a Consfătuirii, participanții, grupați în seminarii de creație, pe genuri, au analizat, sub îndrumarea unor scriitori consacrați, unele din producțiile proprii. Lucrările Consfătuirii au fost încheiate prin concluziile poetului Mihai Beniuc, prim secretar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.". □ I. Vitner publică articolul ***Eminescu și Comuna***, iar la „Cronica optimistului", G. Călinescu scrie dialogul ***Secera fermecată***, purtat între „tovarășul scriitor Aureliu Fulger", „tovarășul Enăchescu, turnător" și „tovarășul Târlea, plugar". □ Al. Andrițoiu și N. Labiș sunt prezenți cu poeziile *Du-te!*, respectiv *Cincinal*. □ Un anunț similar apare în ziarul „Munca", în care trei tineri (Gheorghe Nica, Nicolae Stoian și Simion Pop) sunt prezentați de trei scriitori consacrați (Al. Andrițoiu, Demostene Botez, respectiv Aurel Martin).

• La rubrica „Recenzii" în „Românía liberă", Aurel Martin scrie despre romanul lui Cezar Petrescu, *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*: „[...] noul roman al lui Cezar Petrescu poate fi considerat drept culme a viziunii ideologice la care a putut să ajungă cel ce a scris cu ani în urmă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dintr-un punct de vedere realist-critic, dar văduvit în profunzime de către unele credințe sămănătoriste, epopeea lui 1907".

• „Scânteia tineretului" publică textul redacțional ***Un eveniment de seamă în viața tinerilor literați***, anunțând deschiderea lucrărilor consfătuirii pe țară a tinerilor scriitori, „un eveniment cultural de seamă" care „va analiza multilateral activitatea tinerei gărzi a scriitorilor patriei noastre." Dezbaterile sunt coordonate de „tinerele forțe scriitoricești – inclusiv din rândul minorităților naționale – care cu talent, îndrăzneală și simț al vieții, situându-se pe poziții partinice militante, abordează în lucrările lor probleme dificile și importante ale contemporaneității." Acestora li se va alătura „la consfătuire o serie de noi talente încă puțin cunoscute, venind din mijlocul vieții. Sunt oameni de profesii diverse, muncitori sau elevi, studenți sau constructori, învățători sau ingineri, a căror ucenicie în cercuri literare, pe lângă redacțiile ziarelor din țară, a prins să rodească recent." Problematica dezbaterilor include linii tematice precum „însușirea unei concepții înaintate despre societate, aprofundarea continuă a marxism-leninismului și a esteticii, formarea tinerilor scriitori ca militanți comuniști pe frontul ideologic." □ În același număr, Marcel Breslașu publică articolul *Succesele tinerilor scriitori – mândria noastră, a tuturor*, un ecou al lucrărilor Consfătuirii Tinerilor Scriitori din R.P.R (20-22 martie, București) sub egida Uniunii Scriitorilor. Autorul punctează miza fundamentală a întrunirii scriitorilor în formare – „un prilej de analiză a succeselor și a rămânerilor în urmă a celor mai proaspeți condeieri ai noștri – aceasta ca o latură teoretică a consfătuirii, adică: raport, discuții la raport, concluzii." Programul include și seminarii aplicate asupra poeziei, prozei, dramaturgiei, literaturii pentru tineret și copii, oferind, în plus, „un prilej de a dezbate și oral sarcinile ce revin întregii noastre bresle în lumina hotărârilor trasate baricadei ideologice, cât și în aceea a directivelor generale cari ne concern în calitatea noastră de cetățeni, egal răspunzători de bunul mers al treburilor obștești și de cronicari ai vremurilor pe care le trăim." Semnatarul articolului recomandă amendarea „lipsei de operativitate a criticii noastre", precum și frecventarea cenaclurilor literare de către tinerii scriitori, încât, „cu cât baza de selecție va fi mai mare, prospecțiunea noastră mai adâncă, cu cât ajutorul va fi mai prompt – înainte de grave rătăciri sau prea-timpurii rătăciri – cu atât vom contribui mai temeinic la întărirea frontului literaturii noastre, la înflorirea realismului socialist, la slujirea patriei și partidului nostru."

21 martie

• „Scânteia tineretului" anunță ***Deschiderea celei de a doua consfătuiri pe țară a tinerilor scriitori***, în Aula Bibliotecii Centrale Universitare din București, la care vor participa „peste 300 de tineri scriitori din București și din întreaga țară, precum și numeroși invitați: academicieni, membri corespondenți ai Academiei R.P.R., scriitori, critici literari, ziariști, studenți și alți oameni de cultură și artă." Prezidiul consfătuirii include nume precum M. Sadoveanu, Ion Pas, Mihai Beniuc, Cezar Petrescu, Petre Gheorghe, Aurel Mihale, Erik Majtenyi, Istvan Nagy, Demonstene Botez, Lucia Demetrius, Cicerone Theodorescu, Silvian Iosifescu. Cuvântul de deschidere este ținut de acad. M. Sadoveanu, președinte al Uniunii Scriitorilor, urmat de Mihu Dragomir, redactor șef al revistei „Tânărul scriitor" care prezintă *Raportul asupra creației tinerilor scriitori din țara noastră în perioada 1950-1956.* □ *Raportul asupra creației tinerilor scriitori din țara noastră în perioada 1950-1956* este elaborat și prezentat de către Mihu Dragomir, acesta înregistrând „progresele" literaturii tinere în intervalul amintit anterior, „creșterea calitativă și cantitativă a forțelor tinere care se manifestă în scris." Scriitori precum Al. Andrițoiu, Dumitru Mircea, Francisc Munteanu, Ștefan Iureș „au primit înalta distincție a Premiului de Stat, iar alții, ca Titus Popovici, Ion Brad, Aurel Rău, Remus Luca, Ana Novac, Octav Pancu-Iași, Gica Iuteș, au făcut din plin dovada talentului lor, devenind apreciați de mase întregi de cititori. În răstimp, s-a ridicat un nou detașament, încă și mai numeros, ale căror lucrări trezesc cele mai îndreptățite speranțe." Deoarece „evidențiind condițiile tot mai bune de muncă și de trai pe care partidul le-a creat scriitorilor, ceea ce a dat un mare avânt dezvoltării frontului literar, ridicării de noi și noi talente, punând în lumină puternica unitate a diferitelor generații de scriitori care-și dau mâna pentru a duce spre noi culmi literatura patriei noastre, raportorul a arătat că actuala consfătuire reprezintă o importantă verificare de forțe înaintea Congresului scriitorilor care va avea loc curând." Sunt înregistrate „noile succese" în domeniul poeziei, prin opera „talentaților făuritori de versuri din tânăra generație ca Aurel Rău, Ioan Brad,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tiberiu Utan, Rosalin Mureșan, Koniady Sandor, Florin Mugur, Violeta Zamfirescu, Toma George Maiorescu, Victor Felea, Ion Petrache, Ion Meițoiu, Aurora Cornu, N. Dumbravă și alții." Sunt menționați tinerii „aflați în așteptarea primului lor volum, dar care s-au făcut deja cunoscuți" precum N. Labiș, Ion Horea, Leonida Neamțu, Gh. Tomozei, Emilia Căldăraru, Doina Sălăjan, Ion Gheorghe. „Noii prozatori" – Titus Popovici, Francisc Munteanu, Mircea Zaciu, Ștefan Luca, Radu Cosașu, Silviu Podină, etc. – „promit" pe linia literaturii ideologizante. Dramaturgilor în formare le este amendată predilecția pentru piesa într-un act, raportorul insistând pe abordarea „piesei mari, în mai multe acte, sortită să umple un spectacol întreg." De altfel, recomandarea fundamentală este legată de „re-întoarcerea" către ideologia de partid, ca fir organizator al discursului literar, dar și factor formator al tânărului scriitor.

22 martie

• În „Gazeta literară" apare ***Raportul tovarășului Mihu Dragomir asupra creației tinerilor scriitori în perioada 1950–1956***, prezentat la Consfătuirea Tinerilor Scriitori, din care reproducem un fragment: „Pentru poezie se pune, în mod deosebit, problema îndepărtării versurilor cenușii, idilice, apolitice, lupta împotriva vorbăriei rimate, străduința de a crea o poezie măiastră, plină de idei, patetică și convingătoare. Pentru prozatori se cere, în mod deosebit, însușirea unei viziuni artistice care să ducă la oglindirea aspectelor esențiale ale vremii noastre, la nimicirea naturalismului, la crearea unei nuvelistici noi. Tinerii dramaturgi trebuie să studieze necontenit viața și legile dramaturgiei, căutând conflictele mari și reale, să învețe din răsputeri, necruțându-și niciun efort. Criticilor le cerem să lupte împotriva tendințelor estetizante, negativiste și impresioniste, să studieze temeinic marxism-leninismul, legile esteticii marxist-leniniste, să confrunte neîncetat operele literare cu realitatea, să dea dovadă de curaj și seriozitate. Tinerii istorici literari trebuie să lucreze mai mult și mai adânc, să studieze moștenirea literară, să înlăture de pe pozițiile leniniste tot ceea ce a aparținut ideologicește clasei conducătoare." □ Sub genericul „Probleme actuale ale prozei", S. Damian îl intervievează pe Marin Preda, care se declară nemulțumit de critica vremii: „Folosirea abuzivă a termenilor abstracți, fără analiză literară concretă, duce la sentințe judecătorești, neconvingătoare, care ucid dorința cititorului de a mai citi opera respectivă. Eu mărturisesc că am un sentiment de neliniște când văd că opera de artă, care e un organism atât de viu, e supus unei biciuiri atât de intense și exclusive, *cu abstracții*: tipic, pozitiv, negativ, esență, proces, sferă, individualizare, generalizare, idealizare, măiestrie, diferențiere, spirit, concepție, fază, fizionomie, tipicitate, obiectivism, subiectivism, particular! – un adevărat joc al ielelor! [...] Unii transformă critica literară și îndrumarea în sâcâială absurdă, care, prin exagerare, ia forme umoristice. Răsfoiți anumite prefețe sau articole sau dări de seamă și vi se va crea următoare impresie: Scriitorii nu cunosc viața! Scriitorii nu sunt doctori în științele sociale! Scriitorii nu sunt eminențe filosofice! Scriitorii nu sunt mari publiciști, nu sunt mari cetățeni, «nu țin pana într-o mână și pușca în cealaltă», nu sunt pamfletari, nu sunt satirici, nu sunt pasionați, nu sunt corosivi, nu sunt ironici! Nu sunt clarvăzători, nu știu să viseze, nu sunt realiști, nu sunt complecși, nu sunt romantici, nu văd sublimul de sub nasul lor, nu văd noul care apare pretutindeni, sunt individualiști, sunt gata oricând să părăsească metoda realismului socialist! Nu învață de la clasici: se ploconesc în fața clasicilor! Veți găsi aluzii, sfaturi, îndemnuri; la conferințe, la paginile de satiră, la aniversări, la comemorări, la centenare. Vrei să citești Tolstoi: vei găsi o prefață care te va strivi cu exemplul cunoașterii vieții de către marele scriitor. Deschizi Caragiale: vei găsi un reproș că nu-i urmează pilda. Vrei să citești Eminescu: vei găsi un avertisment. Am văzut într-o biserică o inscripție sub un Cristos plin de sânge: «El și-a dat viața pentru tine! Tu ce-ai făcut?» Pentru ce această insistență bisericească a unor critici la modul cum sunt tratate problemele noastre specifice? Închipuiți-vă cum ar fi primit un activist de partid dacă în timpul unei campanii agricole, să zicem în toiul secerișului, ar cutreiera mirиștile și ar spune mereu țăranilor: «Tovarăși, nu-mi place cum strângeți voi recolta. Țăranii din 1907 știau s-o strângă mai bine»." □ În loc de cronică literară, Savin Bratu publică fragmente ***Din jurnalul unui cititor pasionat***. □ Silvian Iosifescu își continuă articolul ***Stil cu șapte văluri***. □ Mihai Gafița comentează două schițe ale lui Nicolae Țic și Ștefan Luca ***Din perspectiva noului***. □ La rubrica „Puncte de vedere", Lucian Raicu se ocupă de ***Aprecierea de valoare în critica lui Ibrăileanu***: „Care e [...] măsura? Criticul oferă o sugestie foarte inteligentă: într-o bucată scrisă nu trebuie să fie mai multă descriere decât ar intercala autorul dacă ar vorbi prin viu grai? În fond, revenim la aceeași problemă a *sentimentului vieții*. Pentru

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ibrăileanu aceasta era măsura supremă a valorii. Nu-i plăcea ca percepția vieții într-o operă să fie tulburată de veleitățile artistice ale scriitorului. Pe această linie a autenticității, Ibrăileanu a contribuit mult la lărgirea conștiinței estetice a timpului. Ideea de progres în literatură nu se materializează în inovații, nu se depărtează de esența însăși a artei, aceea de a fi oglinda realității. Progresul e posibil câtă vreme literatura epocii moderne face sforțări de a adânci caracterul real și uman al operei de artă."

23 martie

• 70 de ani de la nașterea lui G. Topârceanu sunt aniversați în ziarul „Munca" de I. Mihuț (***„Un poet liric de o natură specială"***).

• Lucian Raicu semnează în „Scânteia" articolul ***Un poet iubit***, dedicat „aniversării" a 70 de ani de la nașterea lui George Topârceanu, a cărui operă „ocupă un loc deosebit în literatura realistă și democratică din prima jumătate a secolului nostru". În ciuda prezenței - obligatorii în epocă - a unor clișee ideologice precum sublinierea racordării operei autorului vizat la orizontul de așteptare al maselor populare și a caracterului polemic al acesteia în raport cu realitățile lumii burgheze (inclusiv aspectele integrabile direcției estetizante și decadente în literatură sau impresionismului lovinescian în critică), articolul lui Lucian Raicu se diferențiază de cele ale corifeilor ideocriticii prin evitarea exceselor retoricii partinice și prin absența raportării la „știința sacră", de sorginte marxist-leninistă, pe care partidul o dorește popularizată prin intermediul noii literaturi și a noii critici.

27 martie

• Comemorând „75 de ani de la moartea lui Cezar Bolliac", articolul lui Al. Mirodan, ***Idei durabile***, din „Scânteia", pune în lumină actualitatea concepțiilor revoluționarului pașoptist în domeniul politic și filosofic (ca adept al socialismului utopic) și în cel al esteticii literare. Poetul pașoptist, devenit aici protagonistul unei istorii exemplare pentru conduita intelectualului angajat, dedicat idealurilor revoluționare, este recuperat inclusiv pentru o operă pe care critica estetizantă maioresciană a exclus-o pe nedrept dintr-un canon edificat în baza principiului „autonomiei artei". „Propagandist al unor idei filosofice și politice înaintate (a cunoscut socialismul utopic), având un simț al realității de o rară precizie, ferm situat – cea mai mare parte a vieții sale – pe pozițiile revoluției pașoptiste, Bolliac este un întemeietor al esteticii materialiste românești, și prin aceasta unul din cei mai neîmpăcați dușmani ai „apolitismului". Dacă faci abstracție de unele erori și de limba literară de pe atunci, articolele sale și în primul rând celebrul studiu „Poezia" ar putea fi publicate astăzi ca niște texte „la zi". Scopul literaturii, susține el polemizând cu acel curent care „tinde a face din poezia română o salată de frunze verzi", este de face „propaganda ideii cei mari", de a „lua iarăși în dreapta facla luminilor și în stânga biciul slăbiciunilor și al viițiului și va vorbi în limba cea pozitivă și înțeleasă astăzi".

29 martie

In „Gazeta literară" apare amplul poem *Aș vrea să fiu bătrân* de Geo Bogza. □ În încheierea Consfătuirii Tinerilor Scriitori, Mihai Beniuc recomandă ***Să încălzim inimile cititorilor***. □ În seria „Probleme actuale ale prozei", Mihai Gafița stă de vorbă cu Cezar Petrescu: „Valoarea documentului nu e atât în sine, în absolut, cât în capacitatea de utilizare și interpretare a celui care îl folosește. Litera moartă rămâne moartă pentru cel care nu-i poate da viață; după cum cifrele statistice nu spun nimic – oricât ar fi de elocvente în esența lor – celor lipsiți de capacitatea vizuală de a le transforma simultan în tablouri sinoptice, pentru a stabili comparații, raporturi, creșteri și descreșteri, disproporții." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre vol. I din *Izvorul Roșu* de Nicolae Jianu: „Critica noastră literară, care a început în ultima vreme să dezbată amplu lucrările de seamă apărute, depășind prezentarea sumară și tratând în detalii aspecte variate ale unei opere, e chemată să dea mai multă atenție noului roman al lui Nicolae Jianu."

• „România liberă" și „Munca" publică intervenția „deputatului acad. G. Călinescu" în cea de-a VIII-a sesiune a Marii Adunări Naționale: „[...] Revin la problema culturală. S-a găsit cineva în străinătate care scriind despre literatura română să afirme, gratuit, cum că s-a produs la noi «o prăbușire a operei împlinită în epocile precedente». Iată un neadevăr categoric. Un adevărat scandal. Ni se mai afirmă că un număr de publiciști, de altfel total necunoscuți, se silesc în străinătate să oprească această prăbușire. Întâi de toate, nu de la distanța de mii de kilometri se stăvilește năruirea unui așezământ. Cultura nu e ceva ce se poate lua într-un sac și transporta aiurea. Ea crește numai pe pământul țării și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în mijlocul poporului. Ca și Anteu, artistul prinde putere numai dacă pune tălpile pe pământ. Niciodată grija pentru păstrarea și popularizarea bunurilor valabile rămase de la epocile precedente n-a fost mai mare decât sub regimul actual și de aș avea altă filozofie de viață, onestitatea m-ar constrânge să recunosc acest adevăr".

30 martie

• Nina Cassian publică în „Contemporanul" poezia *Imn*, iar la „cronica optimistului" G. Călinescu scrie despre ***Memoriile unei broaște țestoase***. □ Grupajul „După consfătuirea tinerilor scriitori" consemnează opiniile lui H. Rohan (***Însemnări ale unui participant***) și Victor Vântu (***Cu sau fără probleme?***).

[MARTIE]

• ***Pe marginea unor schițe din colecțiile „Albina" și „Ogoare noi"*** este titlul unui articol din „Lupta de clasă", nr. 3, în care Ileana Vrancea critică apariția unor schițe semnate de Ioniță Marin (*Rădita*), Silviu Podină (*Despărțire*), D. Mircea (*Ciorile*), Petru Vintilă (*Grâul din banca întâi*) etc., pe care le consideră necorespunzătoare ideologic și artistic: „Pagini întregi de vorbărie goală, plictisitoare, comentarii ieftine și glume de un umor îndoielnic, întâmplări mărunte, banale, ridicate la rangul de mari probleme, vădesc aprecierea superficială și necorespunzătoare pe care o dau autorii gustului artistic al cititorilor de la sate. [...] Multe din lipsurile celor două colecții se datoresc slabei exigențe a editurilor față de schițele prezentate. Există la unii redactori și scriitori o concepție – nemărturisită, ce-i drept – după care pentru colecțiile de literatură destinate satului poți scrie orice, că «merge»".

• „Steaua", nr. 3, are în sumar poezii de G. Bacovia, Marcel Breslașu, Aurel Rău, proză de Petru Vintilă și D. R. Popescu (*Locomotivele*). □ Din H. Heine traduc Al. Philippide (*Belșațar*) și Lucian Blaga (*Loreley*); A. M. Sperber semnează articolul aniversar ***Heine, poetul mereu actual***. □ Un articol ***Despre critică și îndatoririle ei actuale*** scrie George Munteanu: „Nu poți să nu constați însă că revistele noastre – inclusiv *Steaua* – se mărginesc adesea la a consemna conștiincios în rubricile lor de critică apariția diferitelor cărți, dar nu trec cu destulă hotărâre la generalizări ample, nu ridică problemele majore care-i frământă pe scriitori, privând astfel însăși critica noastră de dreptul de a avea preocupări majore." Sunt amintite pozitiv articolele *Imaginea glorioșilor noștri contemporani* de Savin Bratu, *Despre originalitate în literatură* de Ov. S. Crohmălniceanu sau *Stil cu șapte văluri* de Silvian Iosifescu. □ A. E. Baconsky semnează o cronică literară despre *Pasărea furtunii*: „alături de imnul pe care-l închină omului nou, în înfățișarea lui cea mai specifică, tinereții și nemărginitei iubiri de viață, *Pasărea furtunii* are și rezonanța unui *Imn al mării*, al mării ca superbă stihie, ca univers al frumuseții și al infinitelor forme de viață acvatică. Marea este poate ea însăși un erou al acestei cărți – un alter-ego al lui Adam Jora. [...] E parcă pretutindeni o *euforie a mării*, care-mi apare cu totul nouă la Petru Dumitriu, prozator de tip balzacian, înclinat spre realizarea sobră și minuțioasă a interioarelor somptuoase și a corespondențelor dintre oameni și lucrurile neînsufletite care-i înconjoară. Fie ca acest antipod romantic al frumoaselor pagini din *Cronica de familie* să se perpetueze în proza lui Petru Dumitriu, spre egala desfătare a cititorului nostru contemporan." □ George Munteanu apare cu încă o semnătură, de această dat sub o cronică la volumul *Generația mea* de Veronica Porumbacu: „Monolog, uneori, confesiune ori povestire concepută la modul liric, altădată, afirmare explicită de atitudini civice și de convingeri etico-filosofice, într-o seamă de cazuri, – cartea Veronicăi Porumbacu devine până la urmă o originală biografie spirituală a generației crescute sub semnul marelui August. Propriu-zis – și așa cum i se cade unui liric – poeta vorbește la tot pasul despre sine, despre întâmplările și gândurile, afecțiunile și repulsiile care i-au punctat curgerea anilor, despre bucuriile, dar și despre drama trecerii de la tinerețe la maturitate (întotdeauna e un *ce* dramatic în transferul de la o vârstă la alta), despre împlinirea unor aspirații și ivirea altora noi, despre viața ei de familie chiar, într-un cuvânt – despre tot ce poate imprima versurilor sale pecetea vieții trăite. Numai că – așa cum de asemenea i se cuvine unui liric – Veronicăi Porumbacu îi este străină optica intimistă, ruperea experienței individuale de aceea a colectivității, considerarea lipsită de discernământ a propriilor trăiri." (***Poemul unei generații***).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• „Tânărul scriitor", nr. 3, publică două poezii de G. Bacovia (*Arhaism*, *Doina*). □ Într-***Un răspuns...***, recenzie a volumului *N-au înflorit încă merii* de Dorel Dorian, D. Solomon apreciază că „Pe eroii lui Dorel Dorian i-am fi cunoscut mai bine dacă i-am fi văzut într-o luptă aspră, nu numai cu ei înșiși, cu negura cuibărită în conștiința lor de vechea orânduire, dar și cu dușmanul de clasă, cu vrăjmașii odioși ai visurilor și idealurilor lor. În această luptă s-ar fi dezvăluit cu tărie înaltele lor calități, forța lor și a idealului lor, personalitatea lor, din unghiul cel mai important." □ Eugen Jebeleanu scrie despre ***G. Bacovia***: „Umanitatea lui Bacovia a fost torturată și a sângerat, și acolo unde exegeți fini s-au străduit să demonstreze neliniști metafizice, spaime atavice și senzația subiectivă a frigului morții, sunt de cele mai multe ori realități mult mai simple, direct legate de *viață*, de viața omului simplu în jungla burgheziei; exasperarea nervilor, pricinuită de spectacolul contrastelor sociale monstruoase, «sinistra foame» (vd. *Dies irae*), frigul propriu-zis al omului cu hainele ude, adus de spate, care-și adâncește umbra în mizeria «cartierelor democrate» și care nu poate să înțeleagă «această tristă poveste». [...] ...Astăzi poetul nu mai e singur. Orașul nu mai e «cetatea ftiziei», «cerul de plumb» al societății burgheze a rămas doar o sinistră amintire, copiii «palei lucrătoare» evocată cu căldură de poet au alungat pentru totdeauna pe «burghezul cu aer triumfal». Și nu mai e mult până la primăvara definitivă a întregii omeniri. Până atunci, să salutăm – acum în cea de a douăsprezecea primăvară liberă a Patriei noastre – pe poetul care a știut să transforme suferința în cântec și cântecul în blestem împotriva cetății burgheze."

• „Viața Românească" aniversează 50 de ani de apariție, eveniment despre care scriu Petru Dumitriu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihai Ralea, Mihail Codreanu, Tudor Vianu, Otilia Cazimir, Iorgu Iordan, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu și D. I. Suchianu. □ În sectorul beletristic apar poemul *Revedere* de Maria Banuș, partea a II-a din *Copiii cartierului* de Cicerone Theodorescu, ciclul *Preludiu* de A. E. Baconsky și traducerea piesei *Nekrasov* de J. P. Sartre. □ La rubrica „Pe drumul realismului socialist", I. D. Bălan scrie despre ***Evoluția poeziei lui Demostene Botez***. □ În secțiunea „Literatura realistă între 1920 și 1944", Constantin Ciopraga semnează studiul ***G. Ibrăileanu, creator literar***: „Sub aspect realist, creația literară a lui G. Ibrăileanu – în special *Adela* – contribuie la *ironizarea unor forme de viață burgheze*. Ca artă, cartea aduce o *reală capacitate de analiză* și *expresia unei rare sobrietăți*, aceasta contribuind ca o substanță bogată în idei să fie condensată în pagini puține." □ La „Teorie și critică", Silvian Iosifescu comentează *Moromeții* lui Marin Preda: „În portretizarea țăranului, romanul se așază la aceeași depărtare de cele două principale falsificări ale vieții țărănești pe care le-a cunoscut literatura noastră, de sămănătorism și naturalism. [...] Opunerea *Moromeților* față de sămănătorism e evidentă. În liniile principale, la fel de clară e și opunerea față de naturalism, falsificare a realității cu nimic mai presus decât prima. [...] Izbucnirea elementară n-are [...] în *Moromeții* semnificația naturalistă a reducerii la un joc de instincte. În viziunea naturalistă care viciază multe pagini din proza americană contemporană, există o insistență asupra reacțiilor primare. [...] La personajele lui Marin Preda cuvintele cumpănite și expresia zăvorâtă lasă să se ghicească în penumbră frământări aspre. Scriitorul ne face să deslușim în straturile mai profunde această complexitate a eroilor săi, deși cu discreție caracteristică se ferește de investigații analitice directe. Ele se citesc printre gesturi și atitudini așa cum câteva dâre la suprafața apei fac să se ghicească existența unui curent de adâncime. De asemenea – și acesta este al doilea aspect principal prin care scrisul lui Preda din *Moromeții* se opune naturalismului – discreția notării, obiectivitatea nu devin niciodată atitudine de simplă constatare, caracteristică procesului-verbal naturalist. Iar reținerea, evitarea insistenței și simplificării nu întunecă semnificațiile clare ale cărții."

APRILIE

1 aprilie

• La rubrica „Scriitori și cărți", din „Flacăra" (nr. 7), S. Damian realizează „o prezentare succintă a fizionomiei" volumului de versuri *Trăinicie*, de Mihai Beniuc, „fără dezbateri critice și implicații": „În noul volum de poezii al lui Mihai Beniuc regăsim vechile întrebări și căutări care definesc un urcuș vijelios. Ne-am obișnuit a descifra în oglinda versului său înseși victoriile patriei noastre, poetul înregistrând ca un cronicar sârguincios fiecare treaptă de lumină în ascensiunea spre socialism. Titlul volumului subliniază fericit ideea principală care reunește versurile disparate: poetul admiră

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

majestatea edificiului socialist, splendida demnitate a omului eliberat. Contemplarea marilor prefaceri îi sugerează sentimentul stabilității; ceea ce se clădește e durabil și atât de frumos, încât poetul simte o reticență delicată și strânge în brațe cel dintâi zidar, acoperit de praf și moloz, pe care-l întâlnește. [...] Culegerea *Trăinicie* marchează o etapă superioară a creației lui Mihai Beniuc, definindu-l ca pe cel mai reprezentativ poet al realismului socialist în țara noastră". □ Lucrările Consfătuirii tinerilor scriitori sunt reflectate într-un grupaj extins, din cuprinsul căruia menționăm ***Instantanee...***, surprinse de către Demostene Botez („În holul mare de jos al Bibliotecii centrale universitare sunt înghesuite: cuiere, mese, standuri de cărți. Printre ele, revărsată, densă, o mare de tineri. Vocile, râsetele alcătuiesc un vuiet prelung și neîntrerupt. Aula, de la parter, până sus, la galeriile celeste, vecine cu bolta de cristal a policandrului, ticsită de lume: culori, mișcare, vuiet. Statistica garderobei marchează 700 de prezenți. E tabloul celei de a doua consfătuiri a tinerilor scriitori, adunați aici din toate colțurile țării. Unii au sărit puțin peste 20 de ani, alții abia ating 19"), o cronică propagandistică, publicată fără semnătură (***Drumul tinerilor scriitori***: „Alexandru Andrițoiu, Eugen Mandric, Al. Oprea, Tita Chiper, Dorel Dorian, Nicolae Labiș, Aurel Rău și alți scriitori din București sau din celelalte orașe ale țării au spus multe lucruri interesante, pe marginea raportului ținut de Mihu Dragomir – toate dovedind că tinerii cei mai talentați caută soluții originale la problemele ce se ridică, aducând în această căutare o pasiune specifică și, în general, o sănătoasă orientare ideologică. Au mai fost, bineînțeles, și exagerări, și confuzii, și greșeli, dar nu ele au dat tonul") și poezii ale unora dintre participanți (*Început*, de Cristina Lucian; *Făurari de oțel și visări*, de Mihai Gavril). Grupajul este ilustrat cu diverse cadre-foto din plen și de la ședințele pe secțiuni.

5 aprilie

• Un editorial nesemnat din „Gazeta literară" trasează ***Sarcinile tinerilor scriitori***. □ Mihai Gafița semnează articolul ***Între realism critic și realism socialist***: „în epoca noastră, în țara noastră, realismul în general și realismul critic nu mai sunt de ajuns în zugrăvirea oricărui moment din istoria societății omenești, și cu atât mai puțin, desigur, în zugrăvirea noilor realități legate de construirea socialismului." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Vecinii* și *Mesajul lui U Iun-Tuo* de V. Em. Galan: „În cărțile despre China, V. Em. Galan se dovedește un bun observator al realității, mânuind instrumentul ficțiunii creatoare în sensul completării observației directe." □ În același număr al revistei apare un fragment din nuvela *Ferestre întunecate* de Marin Preda. □ La rubrica „Puncte de vedere", Horia Bratu publică prima parte din ***Judecata de valoare și modalitățile criticii literare***: „Dacă axiologia se întemeia pe ruptura dintre «imperiul valorilor» și «existența perceptibilă senzorial», pe diferențierea metafizică și pe ireductibilitatea valorilor, insubordonabile unei esențe comune, judecata noastră de valoare nu reprezintă o judecată apreciativă în sine («acesta este bun... acesta este rău») nu are un caracter pur constatativ sau atributiv. Ea este de fapt concluzia unui *raționament*, a unei demonstrații, pornindu-se de la o înțelegere materialist-științifică a valorii și a judecății în estetică. Ideea de valoare estetică nu poate fi considerată nici separat, nici irațională, ea este o expresie a unității dintre etic-estetic și politic în literatura care merge pe drumul realismului socialist. Ea are la bază unitatea indestructibilă dintre conținut și formă și în acest sens principalele observații pe care le face criticul în legătură cu opera de artă nu consideră judecata de valoare ca ceva *implicit*, ca un dat *prealabil*, ci urmăresc s-o *demonstreze*. Stabilirea valorii este *concluzia* analizei și nu *premisa implicită*."

6 aprilie

• În „România liberă", M. Pârvulescu recenzează cartea lui Eusebiu Camilar, *Împărăția Soarelui*: „Bun povestitor și nu mai puțin bun reporter, Eusebiu Camilar surprinde aspecte esențiale ale istoriei și culturii marelui popor chinez, ale marilor transformări ce se petrec astăzi în țara în care unul dintre primii călători, a fost românul Neculai Milescu Spătarul. *Împărăția Soarelui* nu este o carte care se citește repede, căci autorul aduce mult material, multe fapte, multe legende, descrie oameni foarte diferiți și interesanți. Dar... vinul bun se bea încet, pe gustate. Tot așa, acela care vrea să cunoască lucruri noi despre China de ieri și de azi, să citească *Împărăția Soarelui*, încet, gândind la fiecare capitol și la fiecare întâmplare. Pentru că prilejuri de gândire, cartea lui Eusebiu Camilar despre China dă destule".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• G. Călinescu publică ***Scrisori de la plante și animale***, în „Contemporanul" („Cronica optimistului"). □ La rubrica „Jurnal de lector", H. Rohan se arată emoționat că a descoperit în creația lui Geo Bogza un poem despre „sincrofazotron": „În aceeași noapte, în ultima noapte lungă a iernii lui 1955–1956, poetul, cuprins de entuziasm și de mândrie pentru speța umană, încercat de sentimentul solemn că ceva capital s-a produs în univers, a simțit nevoia să aibă puterea tuturor marilor poeți ai lumii ca să cânte sincrofazotronul. [...] Din păcate, puțini poeți au curajul de a folosi imagini a căror origină se află în aceste splendide victorii ale spiritului uman. «Sincrofazotron» - cuvânt barbar ar spune unii. Geo Bogza îl face să pătrundă măreț în poezie. Evident, aceasta cere o mare pasiune pentru contemporaneitate, cere participarea foarte mobilă la marile evenimente ale epocii. [...] Pasiune pentru oamenii care trăiesc în echinoxul de primăvară al istoriei". (***Pasiunea lui Geo Bogza***) □ Rubrica „Tribuna creației" este completată de articolul de atitudine al lui Aurel Rău, referitor la „un soi de proletcultism discret practicat cel mai adesea sub lozinca luptei împotriva lui". ***„Timiditate" și teribilism în poezie*** sancționează „două moduri de manifestare" din partea tinerilor scriitori: „apologia simplismului, numit cu prudență *simplitate* și *modestie*, o apologie a tot ceea ce este cenușiu și cuminte" (pe lista exemplelor negative sunt menționați, aici, Florin Mugur, Horia Zilieru, Ștefan Iureș, Rusalin Mureșanu) și „îndrăzneala", „teribilismul de-a dreptul grotesc", „suprarealismul" (trăsături identificate în versurile lui Nicolae Labiș și Gellu Naum). Finalul exprimă certitudinile, teoretizările și îndemnurile lui Aurel Rău: „Proletcultismul este un mod de a scrie, indiferent de ce temă ar abuza. Un tânăr cu idei neinteresante, lipsit de pasiune, lipsit de cunoașterea vieții, va fi tot așa de proletcultist și atunci când scrie despre un muncitor ca și atunci când obiectul inspirației sale va fi pădurea sau vreo fată oarecare. Desigur, temele noi trebuie să fie în atenția tuturor poeților, îndrumarea lor înspre realitate trebuie făcută cu și mai multă stăruință, fără să fie pierdut din vedere și modul în care va fi oglindită această realitate. Ea este complexă și oferă mereu noi imagini, noi izvoare de inspirație, poetul nu se poate dezvolta fără ea. [...] Pornind de la cele mai bune cuceriri ale poeziei noastre tinere, să creăm opere pe măsura vieții și a realității noastre în plină dezvoltare și nu pe măsura unor cerințe leneșe. Să ne propunem mereu, după cum spunea Gorki, țeluri tot mai înalte, pentru a ne depăși mereu și pentru a avea sentimentul că suntem cu adevărat contemporani ai constructorilor lumii noi". □ Radu Popescu analizează *Cronică de la câmpie* și *Cronică de familie*, în prima parte a articolului ***Petru Dumitriu – Două cronici***: „Iată două cărți care, sub titlul lor deosebit de semnificativ, cuprind în esență toată activitatea scriitoricească a prozatorului, dacă exceptăm romanele *Drum fără pulbere* și *Pasărea furtunii* (adică cea mai slabă și cea mai bună producție a lui de până azi). Ele îngăduie deci o judecată de ansamblu asupra a zece ani de strădanii și îndrăzneli literare ale lui Petru Dumitriu și, poate, chiar riscul unei previziuni. Astfel s-ar putea ajunge destul de departe, căci scriitorul reprezintă într-un anume fel o întreagă generație, aceea care s-a format în anii puterii populare, la școala fermă a partidului. Altfel, trebuie spus că Petru Dumitriu se deosebește de toți conșcolarii săi, ceea ce e mult, și că se deosebește de asemenea de mai toți vârstnicii și înaintașii, ceea ce e și mai mult, el fiind o personalitate originală și complexă, care merge pe drumul său dând desigur literaturii noastre o pagină demnă de reținut. O fericită potrivire s-a produs între acest scriitor și epoca sa: în clipa în care el a început să cunoască viața și să observe oamenii, ea și ei i-au oferit din belșug, zi după zi, an după an, spectacolul unor acțiuni extraordinare, al unor fapte decisive, al unor transformări pe cât de radicale pe atât de grandioase, în tumultul cărora nenumărate destine individuale s-au transfigurat, înălțându-se amețitor sau prăbușindu-se vertiginos. Acești ani deosebit de plastici, cu imense încleștări de basorelief și drame subtile și secrete, au fost de natură să atragă un om atât de receptiv, și în același timp să alimenteze curiozitățile unei conștiințe deosebit de vii, aproape neliniștite, și interesată la maximum de soarta oamenilor. În orice caz, iată ce explică în chip limpede cele două trăsături caracteristice ale literaturii lui Petru Dumitriu, nervurile operei sale: înclinarea spre momente totdeauna paroxistice, spre acte colosale, ireversibile, nu rareori înspăimântătoare din punct de vedere individual, totdeauna decisive din punct de vedere colectiv, toate din categoria grandiosului, negru sau luminos; și accentul etic, drama morală care bântuie pe toți eroii săi. [...] Două imagini fundamentale se degajă din cele două cronici: prima, *cea de familie*, este o carte a crimei; a doua, *cea de la câmpie* este o carte a speranței. [...] De ce atâta criminalitate, a cărei explicație nu poate fi, desigur, numai gustul scriitorului pentru violență, spre fapte exorbitante (literatura lui Petru Dumitriu este plină de brutalitate, de bătăi, de înfruntări crude, de înjurături, de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

blesteme)? Desigur pentru că în concepția lui; brutalitatea supremă, gestul nimicirii, este singurul apt de a declanșa, în negru sau în alb toate valențele individului și ale clasei, de a pune în mișcare și a dezvălui toate posibilitățile naturii umane. Dar prin aceasta își fac drum intensele preocupări de etică ale autorului, pentru care fiecare crimă pune, într-un mod deosebit de cuprinzător și complex, problema moralei individuale față de morala socială. Conștient sau inconștient, fiecare din personajele aparținând claselor exploatatoare, criminalii, sunt în funcție de un principiu moral care nu este al individului izolat, siluit deasupra umanității sau împotriva ei, și care dă propriului lor egoism, groaza eșecului sau a responsabilității. Principiul acesta moral este al altei lumi, lume care încarnează dreptatea istorică, și prin aceasta el funcționează ca o forță a unei justiții aproape imanente. [...] Cinstea este crima sufletelor necorupte împotriva criminalității funciare a clasei stăpânitoare. Această trăsătură centrală, decisivă, a comportării sociale și intime a burghezo-moșierimii este absolut adevărată din punct de vedere istoric. În consecință, ea are din punct de vedere literar, meritul de a da oamenilor priviți din aceasta perspectivă o mare autenticitate, rezultat admirabil, Petru Dumitriu fiind – dintre scriitorii noi – cel mai lipsit de schematism, cel mai realist creator de moșieri și burghezi de toate felurile, de personaje negative".

7 aprilie

• Dan Deșliu publică în „Scânteia" un articol intitulat ***Gânduri despre o mare temă a vieții noastre***. Într-o primă etapă a demersului, autorul prezintă, pornind de la pledoaria pentru ancorarea literaturii contemporane în „epoca noastră revoluționară", cu evitarea schematismului (reperabil în „prezentarea slabă din punct de vedere artistic a superiorității noului, a procesului de înfrângere și de lichidare a ceea ce este vechi, în felul cum sunt înfățișate, în unele opere literare, figurile făuritorilor noii societăți"), opere și scriitori reprezentativi pentru fresca marelui șantier care este patria socialistă. Sunt menționați, în termeni dintre cei mai elogioși, Petru Dumitriu, cu romanul *Drum fără pulbere*, Ion Călugăru – cu *Oțel și pâine*, Nicolae Jianu – cu romanul *Cumpăna luminilor*, dar și autori care au oferit versiuni îmbunătățite ale unor opere care vădiseră inițial anumite „lipsuri", precum Nagy Istvan cu romanul *La cea mai înaltă tensiune*. Dramaturgii sunt prezenți prin Lucia Demetrius (*Cumpăna*), Mihail Davidoglu (*Cetatea de foc*, *Schimbul de onoare*), A. Baranga (*Mielul turbat* și *Arcul de triumf*), într-o prezentare care oferă, în egală măsură, imaginea punctelor tari – tematica pe linie - și a punctelor slabe – tipologiile stereotipe – ale unora dintre operele enumerate. Poeziei îi este dedicat, de asemenea, un spațiu important. Sunt amintiți: Veronica Porumbacu (*Tovarășul Matei a primit Ordinul Muncii*), A. E. Baconsky (cu un poem despre viața minerilor), M. Beniuc (*Cronică din mina de cărbuni*), M. Banuș (*Sub stelele tinere*), Victor Tulbure (*Versuri despre tânărul oțelar*), Ion Brad (*Cincisutistul*), T. G. Maiorescu (*Întoarcerea în patrie*), Nicolae Labiș (cu ciclul *Tânărul oțelar*), A. Toma (*Silvester Andrei salvează abatajul*). Raportându-se la marea literatură a trecutului, în care găsește repere ale criticii societății burgheze (de la ...Shakespeare la Balzac, Dreiser și ... Thomas Mann), criticul poet deplânge absența (justificată, de altfel) a vieții clasei muncitoare în opere care ar fi putut să furnizeze „modele clasice", demne de imitat. Soluția vine, firesc, dinspre spațiul sovietic, prin Maxim Gorki, elogiat ca „părinte" al realismului socialist. În a doua jumătate a articolului, Deșliu caută soluții, pornind de la învățătura partinică, pentru remedierea acestor lipsuri, demers în care criticului îi revine un rol major. În acest sens, autorul articolului propune criterii considerate indispensabile pentru judecata estetică: „caracterul inovator, forța artistică cu care opera tratează fenomene esențiale pentru viața societății, efectul practic al caracterului ei artistic asupra maselor populare". Încheind cu un citat din Sadoveanu, care „arată că scriitorului îi este necesară o mare „arhivă" de oameni și de fapte, autorul propune „ca prin gânduri, prin discuții critice și mai ales prin creație, să manifestăm cu toții un mai aprins interes pentru zugrăvirea unor individualități vii ale clasei noastre muncitoare de azi."

8 aprilie

• În „România liberă", Tudor Arghezi publică *Balada „Maestrului"*, batjocorind uzanța veche a frecventului apelativ.

12 aprilie

• „Gazeta literară" publică un dialog între Mihail Petroveanu și Alexandru Jar cu privire la ***Problemele actuale ale prozei***: „Am auzit odată pe cineva spunând: «Voi scoate untul din scriitori».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu e de mirare că cei mai slabi de înger au evitat atacarea temelor majore, politice; de teama represiunilor sau a schematizării fatale, se refugiau în trecut sau în basm, imitau jalnic penibilele modele produse în atelierul de eroi ideali și versuri strălucitoare ca tinicheaua în soare și zgomotoase tot ca ea și atât de fade că și sarea lor (aluziile la dușmani, accentele așa-zise combatante) era dulce." Acest interviu va consitui motivul sau poate doar pretextul excluderii lui Alexandru Jar din partid (vezi numărul din 31 mai al revistei) □ Mihai Gafița continuă să analizeze raportul dintre realismul critic și realismul socialist în articolul ***Treptele de jos***, cu aplicație pe fragmentele din romanul *Groapa* publicate de Eugen Barbu în „Viața Românească": „Generalizarea s-a petrecut aici în sens contrar decât impunea viața; pentru că, în chip obiectivist, autorul a uitat ceea ce definea în primul rând ascensiunea cârciumarului [...]. Generalizarea se petrece cu sacrificarea unor laturi ale tabloului – și anume a acelora care definesc poziția socială, de clasă, a eroilor, adică tocmai a laturilor dominante, care ar explica și limpezi pe toate celelalte; această generalizare rămâne una pe care n-o putem numi altfel decât obiectivistă. Ea nu se ridică nicidecum nici până la nivelul realismului critic, ci rămâne pe treptele cele mai de jos, ale reproducerii exacte a realității, o exactitate limitată la aspectele exterioare, pitorești și țipător bătătoare la ochi, întunecând și eliminând în cele din urmă adevărata zugrăvire tipică a fenomenelor și oamenilor. Să-i spunem pe nume: este reproducerea naturalistă, pe care autorul o realizează în *Groapa* –făcând însă dovada unei rare capacități descriptive și narative, irosită." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Pentru inima ce arde* și *Așa am învățat carte* de Dumitru Corbea, iar Aurel Martin recenzează *Versurile alese* ale lui Demostene Botez. □ În același număr apare „schița fantastică" (de fapt, satirică) *Întâlnirea* de Ștefan Bănulescu. □ La rubrica „Puncte de vedere", Horia Bratu își încheie intervenția despre ***Judecata de valoare și modalitățile criticii literare***.

13 aprilie

• În „Munca", Teșu Milcoveanu recenzează volumul lui Dorel Dorian *N-au înflorit încă merii*, a cărui „prospețime" și „putere de sugestionare" apare ca „un rezultat firesc al unei multilaterale cunoașteri de către autor a realității șantierului".

• La „Cronica optimistului" din „Contemporanul", G. Călinescu își face *mea culpa*, descoperind printre lecturile de altădată ***O carte vie*** (romanul *Desculț*, pe care la început nu l-ar fi prețuit cum se cuvine): „Am luat în mâini o carte pe care o citisem repede și de mult și care acum mi s-a părut surprinzător de vie, deși ea nu urmează regulile obișnuite ale genului. Nota ei esențială este poezia și autorul ei este incontestabil un poet: al amarului, al suavului, al teribilului și al grațiosului". □ La rubrica „Bloc-notes", Teodor Mazilu îl ia peste picior pe ***Tovarășul „Nu depinde de mine"***: „Nimic nu depinde de el. Totul depinde de Popescu, de Alexandrescu, de buletinul meteorologic, de conjunctură, de mediu, de conștiinciozitatea dactilografelor, de situații obiective, de temperament, de timbre fiscale. De el nu depinde nimic. Rațiunea vieții sale e confuzia regretabilă". □ Radu Popescu își continuă analiza asupra celor ***Două cronici*** ale lui Petru Dumitriu: „Ocolind epica liniștită, cursivă, a detaliului, epica cotidianului, ca să-i zicem așa, legată incontestabil de analiza minuțioasă, consecventă a sufletului omenesc, pe porțiuni de timp mai mult sau mai puțin largi (al cărei maestru ar fi, de pildă, Flaubert), Petru Dumitriu izbutește o epică a excepționalului, a momentului unic, final, din toate punctele de vedere remarcabilă. Caracterul năpraznic al paginilor sale, suveranitatea absolută a faptului, au ca rezultat o concentrare de acțiuni care surprinde, aproape intimidează pe cititor. Puțini scriitori spun atât de mult și de multe, în atât de puține pagini, ca el. E o proză de mare esență, de linie puternică, apăsată, de contur larg, de perspectivă adâncă, o proză, care, pe lângă ceea ce a înfăptuit, promite încă foarte mult. Dacă la toată acestea vom adăuga, și aceasta e foarte mult, că Petru Dumitriu nu evită ideile în favoarea faptului, ci fiecare pagină a lui e înțesată de probleme, cum să le numesc, intelectuale, care tind, formulate cu maximum de sobrietate și limpezime, la autentificarea exhaustivă a faptului și a sentinței, vom ajunge le concluzia că el este un prozator aproape complet – unul dintre cei chemați să ne dea opera de sinteză literară a societății României moderne".

15 aprilie

• În „Scânteia" se semnalează, într-o scurtă notă a cărei sursă este Agerpres, impactul pe care îl are ***Literatura română peste hotare***. Dintre autorii ale căror cărți circulă în traduceri pe toate continentele sunt menționați: M. Sadoveanu (*Mitrea Cocor*, *Bordeenii*, *Nicoară Potcoavă* și *Nada florilor* – apărute în Anglia, R. P. Ungară, Olanda, R. P. Polonă, Franța, Norvegia, Suedia, Finlanda și Israel;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zaharia Stancu (*Desculț* – în Anglia, Italia și Danemarca); Al. Sahia (cu o culegere de nuvele care constituie prima carte românească publicată în Argentina); Caragiale (Finlanda, Austria, Italia și Israel); Eminescu, Petru Dumitriu (în Israel); A. Toma (*Cântul vieții* – în R. P. Ungară); V. Em. Galan (*Bărăgan*) și D. Mircea (*Pâinea albă*) – în R. P. Bulgară.

19 aprilie

• Înaintea Congresului scriitorilor, în „Gazeta literară" sunt intervievați doi autori: Paul Georgescu dialoghează cu George Macovescu, iar Mihai Gafița îl chestionează pe Eusebiu Camilar. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *1907* de Tudor Arghezi: „*1907*, ca operă finită, nu are precedent în creația argheziană. Ea aduce în literatura contemporană mărturia forței creatoare a unuia din cei mai mari poeți ai noștri și a ideologiei clasei muncitoare care, întâlnindu-se, au dus la o nouă treaptă cuceririle artei argheziene, dezvoltând și unind posibilități și experiențe anterioare." □ În articolul ***„Splendida unitate"***, Mihail Petroveanu comentează poemul Mariei Banuș *La porțile raiului*, care „poate fi socotit una din primele replici pe care literatura realismului socialist le dă artei erotice din trecut, un *Daphnis și Chloe* sau o *Cântare a Cântărilor*, mai modestă, evident, dar... contemporană". □ H. Zalis recenzează *Uriașul preludiu* de Traian Coșovei. □ La rubrica „Discuții", Eugen Campus scrie despre ***Logica interioară a personajelor și adevărul vieții***.

20 aprilie

• „Contemporanul" aniversează „86 de ani de la nașterea lui Lenin". La pagina întâi, Geo Bogza aduce omagiul ***Dacă ar veni cineva de pe altă planetă...***: „Dacă ar veni cineva de pe altă planetă și-ar întreba: – Cine e Lenin ? iar noi am vrea să-l facem să prindă total, dintr-odată, cred că i-am putea răspunde: – Lenin e omul pe care-l iubesc milioane de oameni. Acesta este un adevăr, o realitate a umanității, a planetei noastre. Pe Lenin îl iubesc milioane de oameni, fiecare cu dragostea lui, caldă, adâncă și întreagă, ca și cum el singur l-ar cunoaște și l-ar iubi. Îl iubesc milioane de oameni, cu cea mai profundă dragoste de care sunt în stare, ca și cum în clipa morții Lenin i-ar fi chemat pe fiecare în parte, lăsându-le moștenire tezaurul inimii lui uriașe și fierbinți. Pe Lenin oamenii îl iubesc cu inima lui Lenin, întorcându-i, toți împreună, dragostea cu care el i-a iubit. Acesta este un adevăr, o realitate a umanității, a planetei noastre. Un om a apărut dintre oameni, atât de mare și de generos, încât i-a putut iubi pe toți, luptând întreaga viață, cu toată forța geniului său, pentru binele lor, iar astăzi milioane de oameni descoperă ceea ce e mai bun și mai adânc în ființa lor, în dragostea cu care îl iubesc pe Lenin. În Lenin, în chipul și în faptele lui, oamenii vor putea găsi oricând sensul adevărat și adânc al omeniei. În Lenin, în chipul și în faptele lui, oamenii vor putea afla oricând, și pasiunea cu care trebuie doborâtă vechea și nedreapta lume și dragostea, lumina și omenia cu care trebuie clădită lumea nouă. Am văzut chipul lui Lenin ivindu-se din urzeala unui covor țesut de femei calmuce: Lenin părea calmuc. Am văzut chipul lui Lenin ivindu-se din urzeala unui covor țesut de femei uzbece: Lenin părea uzbec. Am văzut chipul lui Lenin țesut din fire de mătase de femei chineze : ele și-l închipuiseră ca pe un chinez. Nu am văzut, dar sunt sigur că undeva în Africa există un chip al lui Lenin din care s-ar putea crede că a aparținut rasei negre. Popoare, neamuri și rase și-l însușesc, și-l vor cât mai aproape de viața și inima lor. Fiecare om i se dăruie, convins că dragostea lui e mai fierbinte și mai adâncă decât a celorlalți. Eu care scriu aceste rânduri cred că-l iubesc pe Lenin cel mai mult, iar tu care le citești ești sigur că-l iubești și mai mult. Aceasta e măreția, forța și universalitatea figurii lui Lenin. Fiecare om îl iubește simțindu-l al lui și al inimii lui. Fiecare popor îl iubește simțindu-l al său și al aspirațiilor sale. Și ceea ce e mai bun în umanitate îl iubește, simțindu-l al ei și al idealurilor ei. Dacă ar veni cineva de pe altă planetă și uimit de dragostea umanității față de Lenin, ar vrea să-i afle temeiul, nu i-am putea răspunde decât cu cuvintele celui mai mare biograf liric al său: Pentru că a fost, dintre oameni, cel mai uman. Acesta este iarăși un adevăr, o realitate a umanității, a planetei noastre. Oamenii iubesc în Lenin cea mai înaltă culme a omeniei, tot ceea ce a putut produce umanitatea mai conform cu chipul ei din zile de sărbătoare. Faptele lui Lenin îndreptățesc omenirea să-l considere, cu o nețărmurită mândrie, un titan. Istoria îi înscrie numele pe cea mai glorioasă și solemnă pagină. Lumina Revoluției din Octombrie, care poartă pecetea geniului lui Lenin, plutește ca un nimb peste o omenire nouă și creatoare. Dar acest titan a fost, în viața lui, în gesturile lui de fiecare zi, în raporturile lui cu oamenii, în substanța și în esența ființei lui, de o pilduitoare și emoționantă simplitate, de o pilduitoare și emoționantă omenie. Pe oameni, Lenin i-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iubit cu o inimă uriașă și cu o gingășie de copil. Așa îl țin minte popoarele și așa îl iubesc la rândul lor. Dacă Lenin ar învia, dacă s-ar ivi iarăși printre oameni, toate cele cinci continente l-ar copleși cu dragostea lor. Dacă s-ar ști că-i e foame, sute de milioane de oameni ar face ceea ce făceau, în anii revoluției, soldații ruși: și-ar rupe pâinea în două și-ar împărți-o cu el. Dacă s-ar afla că-i e frig, sute de milioane de oameni și-ar scoate haina și s-ar duce să-l învelească. Iar dacă ar ațipi o clipă pe patul lui simplu, întreaga umanitate ar pași în vârful picioarelor pentru a nu-l trezi pe acest minunat și uriaș copil al ei". □ La aceeași pagină, G. Călinescu face o „cronică a optimistului" pe subiectul ***Lenin și literatura***: „Lui Lenin îl plăceau artele plastice, muzica și literatura și a emis despre ele, fugitiv, idei adânci, delicate și clare. Respecta în chip inteligent libertatea artistului, fără a o confunda cu izolarea absurdă de viața poporului. Credea, și pe drept cuvânt, că artistul va deveni cu adevărat liber numai în societatea fără clase, scăpat de preocupările comerciale. Pe unii, ideea «literaturii de partid» i-a cam deconcertat. Dar Lenin spunea lucruri foarte rezonabile. [...] Azi, aceste principii simple și sănătoase au devenit curente la noi, răspândirea clasicilor e o problemă de stat. Cred totuși că în unele cercuri literare preocuparea numai de tematica în sine, cu toate protestele contrare, mai dăinuie. Trebuie să descoperim, să educăm și să încurajăm marile talente. Mizantropia nu e rodnică și contrazice sensul socialismului. Din capul locului să avem încredere în artist! În definiția creatorului adevărat intră onestitatea, spiritul constructiv și viziunea omului eliberat de apăsarea omului. Marele artist rămâne cu de la sine voință în mijlocul societății, și cu oricâte deviații hiperbolice, opera sa e plină de conținut progresist și mai ales ușor de amendat ideologicește, în vreme ce scrierea neizbutită rămâne ireparabilă. Pegas nu zboară cu aripi de maculatură". □ Despre „marxismul lui Lenin", I. Vitner scrie articolul ***Firul Ariadnei***: „Dialectica materialistă înlătură ceturile necunoașterii. Anticii au transfigurat în mit teama lor de necunoscut și în același timp dorința de a-l învinge: mitul labirintului. Labirintul este domeniul întunericului, locuit de Minotaur, monstrul care se hrănește cu ființe umane. În mit, labirintul era văzut ca un dat obiectiv. De fapt aici aflăm o proiecție a subiectivității umane. Labirintul este în om și măsoară gradul mai mare sau mal mic al ignoranți sale. Tezeul modern nu mai are nevoie de fragilul fir al Ariadnei. El are o călăuză nepieritoare: știința cea mai înaintată, marxism-leninismul. Iar Dedalus nu mai construiește meandre ale întunericului, ci marile spații luminoase ale lumii socialiste, în care vlăstarul monstruos al Pasiphaei a fost definitiv înfrânt". □ Toma George Maiorescu publică poezia *Ilici*. □ La rubrica „Note și polemici", Lucia Olteanu îi dă replica lui M. Gafița, care într-un articol din „Gazeta literară" îndrăznise să mai detecteze manifestări ale realismului critic în literatura română (la N. Țic, Beuran, V. Vântu, Eugen Barbu): „Faptul că metoda realismului critic este o formă a metodei realiste folosită de scriitori pe o anumită treaptă de dezvoltare a societății – depășită istoricește de evoluția orânduirii noastre – nu pare a-l interesa pe tov. M. Gafița. [...] Lăsându-se antrenat pe această pantă, criticul comite și alte erori. Părându-i-se că semnul de egalitate pe care-l pune între caracteristicile realismului critic și confuziile în creația actuală, goana după rarități etc. este de prea puțin efect, el ajunge să categorisească drept realist critice tendințele obiectiviste și naturaliste ce se manifestă în unele lucrări din proza noastră actuală. Astfel, viziunea naturalistă și obiectivistă a lui E. Barbu din romanul *Groapa* face pe tov. Gafița [...] să tragă concluzia că autorul (E. Barbu) «Abia s-a ridicat la nivelul realismului critic» (?!). Oare viziunea limitată a scriitorului în aprecierea evenimentelor descrise în *Groapa* are explicația unui regim social asemănător aceluia în care au trăit și creat scriitorii realiști-critici? Dacă ar apare o carte în care să fie batjocorită societatea noastră, asta ar însemna că scriitorul respectiv a scris conform realismului critic, numai pentru că... și scriitorii realiști-critici se ridicau împotriva societății timpului lor?!". (***„Realism critic sau realism socialist?"***).

22 aprilie

• Poemul *Chestionarul de partid* publicat de Nicolae Tăutu în „Munca" îl are în prim-plan pe Lenin.

25 aprilie

• Mihnea Gheorghiu publică în „Scânteia" un articol despre ***Amintirea lui Shakespeare***, în care, după ce va fi schițat o biografie a revoltatului împotriva ordinii sociale nedrepte, propune o relectură recuperatoare din perspectiva conținutului de idei sociale al operelor: „Nu există problemă a veacului său în care Shakespeare să nu-și spus cuvântul înaripat, pledând pentru o morală socială întemeiată pe sentimentele omenești cele mai înalte. [...] La temelia realismului și umanismului popular al lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Shakespeare se află creșterea artei sale din trupul pământului natal, din viața oamenilor lui. [...] Oglindă fidelă a celor mai profunde frământări omenești ale epocii lui, opera lui William Shakespeare deține atributele universalității."

26 aprilie

• „Gazeta literară" publică, pe prima pagină, trei poeme de Mihai Beniuc: *Pază*, *Sunt gata...* și *Simplu soldat*. □ În întâmpinarea Congresului scriitorilor, Mihail Petroveanu discută cu Marcel Breslașu. □ Sub același pretext, Mihai Gafița publică un nou text intitulat ***Între realism critic și realism socialist*** („Aprecierea că un scriitor este realist critic, că opera sa aparține realismului critic e [...] una care cinstește pe scriitor și opera sa, dar *numai* când e raportată la epoca și la condițiile în care s-a desfășurat procesul respectiv de creație. A spune despre un scriitor *de azi*, care cunoaște marxism-leninismul, care trăiește și creează în zilele când noi am învățat să descoperim în mod științific noul în fiece moment și aspect al vieții societății; care participă la lupta pentru construirea socialismului – a spune despre un asemenea scriitor că se limitează la o perspectivă ce se încadrează realismului critic, aceasta situează dintr-odată opera sa în afara noii noastre literaturi, oricât de vizibilă ar fi dovada talentului autorului."), iar Al. Oprea tratează despre ***Stiluri în proza contemporană*** („ridicându-ne împotriva dogmatismului, sprijinind îndrăzneala, noi trebuie să avem clară ideea că acceptabile și bune sunt numai acele stiluri și curente de creație [...] care pornesc de la concepția marxist-leninistă, de la metoda realismului-socialist. Noi trebuie să respingem goana după originalitate de dragul originalității, ca și concepțiile liberaliste care, reeditând tezele criticii impresioniste, susțin că orice operă nouă, orice stil nou sunt bune, fiecare, în felul lor, dacă-și realizează intențiile creatoare, dacă redau sau nu veridic adevărul vieții. Sunt cunoscute acele «școli», «curente», «direcții literare», care răsăreau ca ciupercile după ploaie în literatura noastră dintre cele două războaie mondiale și care apar și astăzi, îmbrăcând aspecte monstruoase, în literatura burgheză contemporană. Aceste «ultraoriginale» scrieri își dovedeau caracterul «inovator» prin disprețul lor față de tradițiile culturale progresiste, față de viață. Și nu este o întâmplare că existența lor nu era mai îndelungată decât a acelor vietăți stranii care mor puțin după ce s-au născut."). □ Având ca obiect *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, Horia Bratu polemizează cu Radu Popescu într-o ***Cronică „necronicărească"***: „Din pură dorință de a-l ajuta, trebuie să spunem tov. Radu Popescu că cronica sa este în mod hotărâtor «necronicărească» și ideile emise se învălmășesc în mod indiscutabil, contrastând cu unele lucrări anterioare, valoroase ale criticului". □ Mihai Novicov ne îndeamnă ***Să nu-l uităm pe Oblomov***.

27 aprilie

• În „Contemporanul", Nicolae Labiș publică poezia *Bilanț*, iar Tudor Arghezi scrie „tableta" *Primăvara*.

[APRILIE]

• Numărul din aprilie al „Luptei de clasă" cuprinde un text în care M. Iordan critică volumul *Ioan Creangă* de P. Caraioan pe motiv de „orientare sociologist-vulgară" („autorul ajunge la exagerări menite să-l prezinte pe marele povestitor humuleștean sau pe Mihail Eminescu ca fiind înzestrați cu o solidă concepție materialistă în problemele esteticii"), de plagiat (după G. Panu, G. Călinescu) etc.

• În „Scrisul bănățean", nr. 4, Leonard Gavriliu dezbate ***Biografia scriitorului, documentarea și temele actualității (Însemnări pe marginea celei de a doua consfătuiri a tinerilor scriitori din RPR)***: „E frecventă la noi scuza: «Nu scriu pentru că nu cunosc realitatea». Dar ce au făcut aceștia pentru a cunoaște, pentru a pătrunde marile realizări sociale, interesante pentru majoritatea poporului, în intima lor realitate? Poeții romani Catul și Horațiu au trăit aproximativ în aceeași epocă, dar cât de puțin a dezvăluit cel dintâi realitatea socială a vremii!" □ D. Micu scrie despre ***Psihologie și individualitate***, pornind de la romanele publicate după 1944, din care prea puține rămân: „în literatură, ca și în viață, interesul față de un personaj e nul în afara ideii de individualitate, insul, care nu e altceva decât o expresie, o ilustrare pasivă a esenței categoriei social-umane din care face parte, e tot ce poate fi mai plicticos. [...] Spre a crea prin urmare eroi tipici, scriitorul nu se poate mulțumi cu dezvăluirea esenței unor forțe sociale și cu imaginarea unor scene, care să individualizeze noțiunile abstracte. [...] Arta nu se creează arbitrar, ea urmează anume legi interne. Eroul literar nu poate fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

croit după prescripții scolastice, ci se naște potrivit cerințelor vieții. Deci, în loc să ne întrebăm cum trebuie zugrăvit eroul pozitiv, e mai bine să căutăm a înțelege cum sunt oamenii în viață, de ce sunt astfel. Cunoscând oamenii, sufletul lor, mobilurile, acțiunile și conduita lor generală, vom scrie fără teamă de schematism și psihologism, întrebuințând, după necesități, analiza psihologică, urmărirea în acțiuni epice sau orice altă metodă posibilă." În treacăt, se apreciază că „Numai niște creiere dubioase pervertite de profesarea unui cosmopolitism abject ar mai putea înregistra fără repulsie mormanele de maculatură imundă ce au făcut savoarea subțirilor esteți de la publicațiile burgheze, așa-zisele romane *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian sau *Frunzele nu mai sunt aceleași* de Mihail Villara, în care colcăie pornografia, cinismul și ura față de om." □ Gloria Barna scrie despre ***Lozinci poetice și poezii lozincarde***, distingând între „lozinca în poezie" („O idee filozofică sau politică care, prin caracterul ei imperativ, prin puternicul ei substrat liric, printr-o exprimare directă, concisă și categorică, acționează puternic asupra conștiințelor, având o mare putere de generalizare și de mobilizare.") și „lozincărie" („versul lozincard este acela în care realitatea apare prin aspectele ei exterioare, prin scheme seci și anoste în care politicul fiind mai mult afișat decât trăit, este lipsit de valoare estetică și, ca atare, și de eficacitate propagandistică."

• În „Steaua", nr. 4, A. E. Baconsky publică poeme (*Fluxul memoriei*, *Cuvintele pe care le rostesc*, *Călătorie în aprilie* , *Cântec de seară*) și articolul ***Caracterul unor erori***: „Este un fapt de necontestat progresul cu totul remarcabil al criticii noastre literare așa cum se înfățișează ea în ultima vreme – și mai cu seamă de un an încoace. Dacă deschizi revistele noastre din anii 1949-50-51 sau chiar 52 și parcurgi unul din acele nesfârșite articole – nu poți să nu simți aerul lor vetust de unealtă primitivă și anacronică. Și sentimentul acesta te încearcă tocmai în virtutea fenomenului de comparație pe care ți-l oferă majoritatea articolelor publicate astăzi în paginile diverselor reviste. Au fost în general abolite simplismul și conformismul schematic, gândirea pedestră și mecanică și, chiar dacă nu totdeauna, putem vorbi de *pasiunea critică*, despre capacitatea de pătrundere a procesului creator și de asemenea despre o anumită dezinvoltură a expresiei care arată că progresul și maturizarea criticii marxiste nu pot fi concepute decât în cadrul unității depline a formei și conținutului când expresia artistică se ridică la înălțimea fondului ideologic pe care trebuie să-l slujească." Baconsky polemizează cu C. Demetriad, autorul articolului *Principiul spiritului de partid, criteriu fundamental de apreciere în critica literară* („Lașul literar", nr. 12, 1955), pe care-l acuză de o „splendidă simbioză a schematismului proletcultist cu devierea idealistă substanțială", de „acuplarea perfectă și armonioasă a simplismului și a confuziei euforice", precum și cu Sergiu Fărcășan, din articolul *Practică, realitate, inspirație* („Gazeta literară", nr. 11, 1955), acuzat de apropierea de pozițiile idealiste ale lui lui Berkeley, Husserl, Claudel, abatele Bremond: „Îndepărtându-te de la principiile materialismului dialectic, e foarte normal să ajungi în plin idealism: poți fi deopotrivă idealist din intenție sau din ignoranță. Cert este însă faptul că pentru puritatea ideologică a criticii noastre literare [...] este indiferent dacă un autor greșește intenționat sau din necunoaștere." □ D. R. Popescu publică proză (*Zilele săptămânii*), Leonida Neamțu poeme (*Lenin* etc.), Romulus Rusan reportajul *Oțelarii*. □ Sub titulatura „Condeie noi", Gh. Grigurcu semnează poemele *Istoria*, *Cântecele zăpezii* și *Petrolul*. □ Tudor Vianu tălmăcește din Michelangelo, Shakespeare, Wordsworth, Victor Hugo, Heine, Goethe. □ George Munteanu recenzează *În târg la Iași – 1917* de Marcel Breslașu,, iar Leon Baconsky scrie despre *Sfârlează cu fofează* de Victor Ion Popa.

• „Tânărul scriitor", nr. 4, publică poeme de Gheorghe Tomozei cu o prezentare de Mihu Dragomir și proză (*Frica*) de Ion D. Sârbu. □ Este reprodus un ***Raport asupra creației tinerilor scriitori (în perioada 1950-1956) prezentat de tov. Mihu Dragomir la cea de a doua consfătuire pe țară a tinerilor scriitori (text prescurtat)***: (despre poezie) „raportorul a insistat asupra unor aspecte care frânează dezvoltarea tinerei poezii. Unele derivă din deficiențele generale ale literaturii noastre, altele sunt proprii tinerilor poeți. Multe dintre ele își au rădăcina mai ales în necunoașterea vieții și în lipsa de experiență. Este normal ca un tânăr să cunoască mai puțin. Dar tocmai de aceea trebuie, credem, să se zbată din răsputeri pentru a cunoaște cât mai mult, pentru a simți din plin dogoarea binefăcătoare a vieții. Viața este o luptă necurmată. Numai necunoscând-o poți crede că există pajiști atemporale, în care totul e bine și frumos, o frumusețe definitivă. Această înfățișare trandafirie se întâlnește deseori la tinerii poeți. Idilismul – căci despre el este vorba – ca una dintre formele cele mai mascate ale ideologiei burgheze, face abstracție de lupta de clasă, de existența luptei dintre nou și vechi. Uneori,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

el se înfrățește cu simbolismul obscur, vag, încercând, chipurile, să se salveze. În aceste cazuri poezia se încarcă de imagini ceţoase care ar dori să reprezinte idei înaintate. Înrudit, ca fenomen negativ, este ceea ce s-a numit în critica noastră «botanism». Acest curent a avut, din fericire, o viață scurtă, întrucât a fost descoperit şi combătut la vreme, îndată după naştere"; (despre reportaj): „suntem datori să punem în discuţie unele scăderi şi pericole care se vădesc în foarte multe reportaje în care viaţa apare numai în culori luminoase, ferită de contradicţii, de luptă între vechi şi nou, străină de duşmani vicleni"; (despre literatura pentru copii): „Lucrurile ar sta mult mai bine dacă cele două arme ale poeziei pentru copii, lirica şi fantezia, ar sluji mai mult descrierii realităţii contemporane, a relaţiilor de la noi, a copiilor noştri. [...] Dacă tot ce au mai bun tinerii scriitori ar fi îndreptat spre realizarea, şi în scrisul lor pentru copii, a portretului patriei noastre în toate culorile ei, ce epopee plină de înţelepciune şi de frumos s-ar crea!", (despre literatura ştiinţifico-fantastică): „Încercările tovarăşilor I.M. Ştefan şi Radu Nor sunt încă departe de literatura propriu-zisă, iar colecţia editată de revista *Ştiinţă şi tehnică* pune în circulaţie multe lucrări dubioase.", (despre critica literară): „În paginile ziarelor şi revistelor noastre se mai găsesc încă articole de critică în care întâlnim o rupere a conţinutului de idei de ceea ce se cheamă forma artistică a operei literare, considerându-se că imaginea artistică ar fi identică cu esenţa abstractă a proceselor oglindite în literatură. Primejdioase sunt, de asemenea, tentativele estetizante, uşor comparativiste, care neglijează raportul dintre adevărul vieţii şi adevărul artistic şi privesc eroii operei sub aspectul lor de caractere doar morale şi mai puţin sociale. Ar fi greşit să nu se vadă că asemenea tendinţe negative se datoresc influenţei ideologiei burgheze, faţă de care tinerii critici n-au dovedit întotdeauna o suficientă combativitate. În presa noastră nu numai că apar foarte rar articole care să combată estetica burgheză sau rămăşiţele ei manifestate încă în unele din materialele criticilor şi istoricilor noştri literari, dar văd lumina tiparului şi articole confuze, vulgarizatoare, care se adapă, în fond, din orientarea neştiinţifică a vechii critici. Unul dintre aspectele cele mai neplăcute în scrisul unora dintre tinerii critici, este înlocuirea condeiului sau a stiloului cu cădelniţa. Trecând peste marginile bunului simţ, unii tămâiază autori mari sau mici, utilizând o gamă infinită de superlative. Legată de problema atitudinii este şi problema curajului. E firesc ca tinerii să dea dovadă, în primul rând, de îndrăzneală, fugind de locuri comune, scheme, şabloane, luptând pentru nou. Curajul nu e însă un scop în sine. E nevoie de curajul pus în slujba unei cauze majore, curajul de a lua atitudine fermă faţă de problemele esenţiale ale actualităţii, de a afirma păreri, convingeri temeinice. Din păcate însă, de multe ori unii critici sunt descurajaţi şi aduşi «la ordine» prin metode incompatibile cu noul climat al vieţii noastre literare"; (despre edituri): „Putem spune că editurile sunt lipsite de iniţiativă şi curaj în promovarea a cât mai numeroşi tineri scriitori talentaţi. Practica unor reviste centrale a fost preluată, se pare, şi de editurile ESPLA şi Tineretului, care tergiversează cu anii rezolvarea unor lucrări primite de la tinerii scriitori, le resping din lipsă de curaj sau din incompetenţă."; (despre marxism-leninism): „Însuşirea ştiinţei marxist-leniniste este strâns legată de însuşirea valorilor literaturii clasice, româneşti şi universale, de însuşirea datelor importante ale ştiinţei contemporane. Unii tineri scriitori citesc întristător de puţin şi pe apucate, şi în loc să se ruşineze de incultura lor, o consideră drept o calitate."; (problema limbii): „principalul element al operei literare este limba. Însuşirea temeinică a vocabularului, cunoaşterea expresiilor, rima, locuţiunile populare, cunoaşterea tuturor resorturilor morfologice şi sintactice sunt sarcini permanente ale tinerilor scriitori. Îşi face iluzii deşarte cel care mai crede că este suficient să cunoşti ortografia şi gramatica elementară pentru a deveni scriitor. Unii poeţi tineri n-a reflectat, însă, asupra acestui adevăr. Ei scriu din goana condeiului, trântind cuvintele, cum se spune, cu furca." □ De asemenea, este reprodus ***Cuvântul tovarăşului Mihai Beniuc, prim secretar al Uniunii Scriitorilor din RPR la încheierea consfătuirii tinerilor scriitori (stenogramă prescurtată)***: „Tocmai la tineret se poate întâmpla câteodată să fie şubredă această pregătire ideologică pentru motivul că ideologia se însuşeşte foarte greu, este nevoie de ani de muncă pentru a ajunge în situaţia de a putea uşor vorbi despre realitate în imagini, în aşa fel încât să poţi lămuri şi altuia problemele dialectice ale realităţii în care omul trăieşte. Prin urmare, noi nu putem să credem că vreodată ar fi posibilă rezolvarea problemei tipicului fără o serioasă pregătire ideologică şi fără spirit de partid. Nimeni nu crede că Balzac de pildă n-a realizat caractere tipice în situaţii tipice. Le-a realizat şi Thomas Mann foarte bine. Dar erau ei pătrunşi de spirit de partid în sensul în care înţelegem noi acest lucru? Căci noi când spunem «spirit de partid» înţelegem obişnuit ceva foarte clar: pregătirea marxist-leninistă temeinică şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

totală aderență în lupta partidului clasei muncitoare. Dacă un Thomas Mann, bunăoară, nu se găsea în această situație, cum se face că în cărțile lui tipicul este foarte bine realizat? Un scriitor mare luptă totdeauna pentru un ideal, luptă pentru rațiune împotriva obscurantismului, pentru omenie împotriva neomeniei și așa mai departe. Și aceasta este «Spiritul său de partid», adică lupta sa pentru binele omenirii, conform concepției sale despre lume și viață. Noi, din acest punct de vedere, ne aflăm pe o poziție mai avansată decât scriitorii din trecut, în sensul că noi nu vorbim în general despre omenire și despre fericire într-un viitor oarecare îndepărtat. Noi știm că, prin lupta clasei muncitoare, poate fi realizată bunăstarea oamenilor aci pe pământ și sub ochii noștri! Tipicul nu se realizează însă numai prin pregătire ideologică și prin practica și studiul vieții, ci și prin măiestrie, prin stăpânirea mijloacelor de creație literară. Greu cu măiestria este următorul lucru: nu poți învăța să scrii pe bază de rețetă, așa cum înveți să fabrici pe bază de rețetă berea. Berea riguros aplicată asigură berea de bună calitate de la un caz la altul. Poeziile noastre, cărțile noastre nu trebuie să semene însă una cu alta. Tocmai varietatea lor asigură succesul lor, atunci când conținutul și forma artistică sunt realizate. Trebuie să ne străduim ca fiecare carte să fie un fapt unic în istoria literaturii. Capodoperă înseamnă tocmai acest lucru. Dar nici un scriitor nu scrie numai capodopere în viața sa, deși spre aceasta trebuie să tindă. Un poet reușește să scrie, să zicem, 24 poezii bune, care să merite numele de capodoperă. Pentru aceasta însă el trebuie să scrie cam 24 000 de poezii, din care vor rămâne posterității cele 24." □ H. Zalis scrie despre ***Actualitatea unei specii poetice neglijate: balada***.

• În „Viața Românească" apar nuvela *Ferestre întunecate* de Marin Preda și poezii semnate de Tudor Arghezi (*Trișca*), Al. Andrițoiu (*Lenin*), Maria Banuș (*Privesc în ochii lor*) și Nina Cassian (*Unde*). □ La „Cronica literară", Ov. S. Crohmălniceanu descoperă ***Noi talente în dramaturgie*** – Ana Novac, *Preludiu*; *Familia Kovács*) și Horia Lovinescu (*Citadela sfărâmată*): „Ceva din spontaneitatea Anei Novac, din dispoziția ei de a lăsa să se reverse viu fluxul vieții, în disprețul tiparelor, ceva din îndrăzneala care o face – păcat – nu rareori să se fărâmițeze, să se piardă, nu i-ar strica lui Horia Lovinescu, așa cum măsura acestuia, priceperea de a grada efectele teatrale, de a stăpâni eroii și de a-i mișca într-un sens foarte precis, i-ar prinde bine autoarei *Preludiului*." □ În cadrul rubricii „Teorie și critică" figurează studii de V. K. Skaterșcikov (***Lenin despre problema tipicului în artă și literatură***: „Un artist poate reflecta viața în mod veridic, sesizând și zugrăvind în imagini artistice perspectivele ei de dezvoltare numai dacă o interpretează în mod just de pe poziții ideologice înaintate. Lenin a făcut o analiză profundă caracterului contradictoriu al concepției despre lume a marilor artiști și gânditori din trecut, ca Herțen, Nekrasov, Tolstoi, arătând că acest caracter contradictoriu a fost determinat de condițiile de clasă caracteristice societății ruseți./ Lenin a arătat că reflectarea veridică a realității, zugrăvirea cu talent a adevărului social și psihologic al vieții poporului sunt în măsură să compenseze lipsurile ideologice ale artistului. Astfel condamnând necruțător tendințele reacționare din creația lui Dostoievski, Vladimir Ilici spunea totodată că Dostoievski este într-adevăr un scriitor genial, care a văzut racilele societății contemporane, că în opera lui sunt nenumărate contradicții, inconsecvențe, dar în același timp și tablouri vii din realitate."), Sorin Arghir (***Zaharia Stancu – poetul***: „Poezia lui Stancu oferă spectacolul unei explozii de vitalitate și vigoare învestite ades în aspirații de țăran răzvrătit."), A.E. Baconsky (***Poezia lui Mihai Beniuc***: „Printre poeții vitaliști și ai vigorii există unii ca Whitman sau Maiakovski la care putem vorbi despre o poezie a *energiei declanșate*, asociind vulcanii în erupție sau fluviile în plină revărsare. Beniuc în comparație cu ei este un poet al *energiilor acumulate*, al vuietului amenințător din preajma furtunilor, prin care valurile mării anunță imensele spații aquatice din adâncimile amare.") și Lucian Raicu (***Tot despre judecata de valoare***, articol de întețire a vigilenței, în care se strecoară și unele critici la adresa vedetelor zilei: „Foarte dăunătoare s-a dovedit a fi pentru critică recunoașterea unor autorități literare infailibile, practica elogierii necondiționate. Atmosfera necontenit festivă în jurul poeziei patetice, de o bună calitate oratorică, dar încă deficitară în multe alte privințe, a lui Dan Deșliu a fost întreținută, și ar fi aici locul să-l numim în primul rând pe tovarășul Mihai Novicov. [...] Gloria rapidă a posterității lui Eugen Frunză a fost în mod artificial întreținută, depășind mult meritele reale, și reacția din ultima vreme a opiniei literare e explicabilă. [...] S-a creat impresia că numai un anumit gen de poezie, acela reprezentat de cei doi autori citați mai sus, e capabil să exprime sentimentele omului de azi, ceea ce a adus serioase prejudicii dezvoltării poeziei noastre și a îngustat mult posibilitățile infinit de variate ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

creației literare, înflorirea deplină a personalităților artistice celor mai diverse, mai puțin asemănătoare. Atmosfera de tămâiere, de elogii neîntrerupte și uniforme, tonul îngăduitor și evaziv, teama de a spune lucrurilor pe nume – nu înseamnă toate acestea un pericol de moarte pentru critica literară?").

MAI

1 mai

• La pagina întâi a „României libere", Radu Boureanu publică *Balada din Mai*. Pentru pagina a II-a, Tudor Arghezi scrie „tableta" *Întâi Mai*.

• În „Flacăra", nr. 9, la rubrica „Scriitori și cărți", Eugen Luca face educație generațiilor tinere, printr-o cronică a volumului de „reportaje și pamflete" *Din veacul XX* de Eugen Jebeleanu: „E bine că editurile pun la îndemâna tineretului nostru culegerile de articole, de pamflete și reportaje ale scriitorilor, care, în anii grei ai fascizării țării și mai înainte chiar, au protestat împotriva orânduirii sociale și a regimului burghezo-moșieresc și s-au solidarizat cu masele exploatate, împilate și batjocorite. E bine, fiindcă, în felul acesta, tineretul nostru, care nici nu-și poate imagina o altă viață decât aceea liberă și creatoare pe care o trăiește astăzi, dobândește, astfel, imaginea concretă a unor noțiuni, din fericire, pentru el abstracte: societate burghezo-moșierească, fascism etc. Tineretul nostru de azi deprinde, prin intermediul unor astfel de lecturi, să înțeleagă importanța reală a cuceririlor noastre revoluționare, să prețuiască la justa lui valoare aceste cuceriri și să le apere cu toată dârzenia. Și e bine, în sfârșit, fiindcă, în felul acesta, scriitorii din generațiile mai vechi oferă noului contingent scriitoricesc, o lecție de atitudine civică, de responsabilitate socială, care nu poate să rămână fără ecou. Recent E.S.P.L.A. a publicat culegerea lui E. Jebeleanu *Din veacul XX*. Această culegere reprezintă un mare interes și pentru înțelegerea poeziei pe care o scrie astăzi Jebeleanu. [...] Unele reportaje și pamflete ne dezvăluie în germene anumite însușiri, care, cultivate apoi, au devenit caracteristice poeziei militante a lui Eugen Jebeleanu".

3 mai

• „Gazeta literară" publică, sub semnătura lui Paul Georgescu articolul ***Îndrumarea literaturii de către Partid***. □ Mihai Gafița îl elogiază pe ***Marele om de rând*** ca protagonist al literaturii realist-socialiste. □ La „Cronica dramatică", Vicu Mândra comentează *Trei generații* de Lucia Demetrius. □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor apar articole semnate de Al. Simion (***Despre actualitate***: „Cronica istorică scrisă în epoca noastră trebuie să fie și va fi, fără îndoială, în primul rând, cronica istorică a epocii noastre."), S. Damian (***Un complicat: Ilie Moromete***: „Tragedia lui Moromete se ivește odată cu invazia progresivă a relațiilor capitaliste, care descoperă pe neașteptate caracterul șubred al liniștii lui sufletești. Înțelegerea zguduitoare a sursei josniciei și inegalității sociale, conștiința aportului personal de vinovăție din pricina contemplării neutre va izgoni tot ce respiră încă nepăsare, exuberanță, seninătate de copil mare. Neputând împăca esența lui umană cu noile raporturi mercantile, Moromete se va prăbuși iremediabil."), Mihai Novicov (***Note despre teoria și critica literară***, I: „Forma nu este o expresie pasivă a conținutului, ci, deși determinată de conținut, are un rol activ, influențează – într-un fel sau altul – dezvoltarea conținutului.") și Al. Oprea (***Stiluri în proza contemporană***, II).

4 mai

• Preluând un comunicat Agerpres, „România liberă" anunță ***Solemnitatea decorării unor academicieni și profesori universitari***: „A fost înmânat Ordinul Muncii clasa I-a următorilor [...]: acad. Radu Vlădescu, cu prilejul împlinirii a 70 de ani și pentru îndelungată și bogată activitate științifică; acad. Mihail Ralea, cu prilejul împlinirii a 60 de ani și pentru activitatea sa merituoasă pe linie didactică și științifică; acad. Victor Eftimiu, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate literară [...]. După înmânarea înaltelor distincții, tovarășul dr. Petru Groza a felicitat pe cei decorați urându-le noi succese în activitatea lor. Au răspuns acad. Mihail Ralea și prof. dr. Dumitru Manolescu".

• G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului" despre ***Forța maselor***, pe baza „unui teanc de studii și documente, vorbind despre luptele clasei muncitoare". („Contemporanul"),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

6 mai

• În preajma aniversării a 35 de ani de la întemeierea Partidului, George Munteanu publică în „Munca" o mică antologie de folclor „nou" (e.g.: „Frunză verde trei căline,/ Doru meu merge și vine,/ Partidule de la tine./ Tu singur partidul meu/ Poți cuprinde dorul meu.").

10 mai

• În „Gazeta literară" apare poemul *Basmul orezului albastru – sau care e deșteptul?* de Ștefan Bănulescu. □ Premergător Congresului Scriitorilor, Savin Bratu stă de vorbă cu Ov. S. Crohmălniceanu („Fraza clasică din rapoarte – «Critica e, tovarăși, sectorul cel mai înapoiat» – cred că va trebui modificată la Congres. Critici cunoscuți scriu mai mult decât acum doi-trei ani; au apărut critici tineri talentați: D. Micu, S. Damian, Lucian Raicu, Horia Bratu, Georgeta Horodincă, B. Elvin, dumneata – ca să numesc doar câțiva dintre ei."), iar Mihai Gafița îl intervievează pe Dumitru Corbea. □ Cu aceeași ocazie apar articole semnate de S. Damian (***Ilie Moromete în acțiune***: „Ilie Moromete repetă într-un sens o experiență de Don Quijote la dimensiuni mult mai restrânse, într-o fază mai modernă, cu o ținută mai puțin alegorică."), Silvian Iosifescu (***Ceva despre reportaj***, I: „Sosul pseudo-literar [din reportaj – n.n.] nu poate fi confundat [...] cu procedeele și cu câmpul de acțiune al literaturii. «Literaturizarea» e în general legată de viziunea idilică care preferă veșmântul gata confecționat, caracterizarea monocromă și din birou a problemelor mai grele de înțelegere și expresie puse de realismul socialist."), B. Elvin (***Roadele schematismului***: „Schematismul a tutelat începuturile literare ale câtorva dintre scriitorii noștri de talent și umbra autorității sale s-a întins asupra cărților lor. În acea perioadă dramatică în care artiștii căutau să stabilească acordul cu aspirațiile cititorilor lor, ei s-au izbit de schematism ca de un zid numai dincolo de care era cu putință să le întâlnească. De o parte și de cealaltă a acestei bariere – autor și cititor – se căutau, se chemau, își trimiteau mesajele ce se pierdeau undeva în depărtare. Toate acestea trebuiesc spuse astăzi cu calm, desigur, dar nu fără tristețe.") și Horia Bratu (***Prudhommism sau pseudoestetică***, unde se polemizează vehement cu M. Novicov în privința raportului formă/conținut – vezi textul ***Note despre teoria și critica literară,*** publicat în „Gazeta literară" din 3 mai).

11 mai

• În „Contemporanul", Ovid S. Crohmălniceanu ridiculizează romanul *Le Paresseux* al lui Constantin Amariu (Amăriuței), proaspăt laureat în Franța cu premiul Rivarol: „Premiul Antoine de Rivarol, destinat încurajării autorilor străini, care scriu direct în limba franceză, a fost acordat anul acesta unui român. Faptul e firesc să ne fi interesat și pe noi, compatrioții lui. [...] Om de gust, Rivarol nu și-a cheltuit verva numai împotriva iacobinilor, ci și împotriva scriitorilor de duzină, a fabricanților de proză sau de poezie proastă, a aspiranților fără șanse de imortalitatea. Neghiobia, chiar ultrareacționară, îl incita la batjocură. Cum să-i placă atunci lui Rivarol romanul *Le Paresseux* care este un «sub-kafka», o piesă de serie, o variantă a unui tip de literatură imitată și răsimitată până la refuz? [...] domnul Constantin Amariu face parte tocmai din categoria talentelor mediocre, care lucrează după o formulă la modă și ale căror producții seamănă între ele ca două picături de apă. [...] Unde bat asemenea mici povestiri «filozofice» se vede imediat. Formula kafkiană a reducerii eroilor și întâmplărilor la un soi de nuditate, împinsă până la depersonalizare, ca în parabolă, se transformă într-un mijloc foarte dibaci de propagandă anticomunistă. [...] Eliberate de teama confruntării cu realitatea și puse sub semnul vag al simbolisticii, calomniile cele mai dezgustătoare, născocirile cele mai stupide pot fi înșirate în liniște. Nu lipsesc astfel din *Leneșul* (*Le Paresseux*) nici «colectivele în care oamenii nu mai au nume, ci sunt simple numere» (pag. 83); nici «lagărele de muncă forțată», nici «accidentații părăsiți în mijlocul drumului» (pag. 105), nici «statul polițist» (pag. 81), nici «persecuția artiștilor» (pag. 96), în sfârșit niciunul din sloganurile zilnice ale ziarelor ultrareacționare. Maniera kafkiană sau camusiană folosită pentru detailarea acestor turpitudini nu constituie aici o problemă de preferință literară. Alegerea ei e în fond determinată de rațiuni mai simpliste. Domnul Constantin Amariu își execută mica sa îndeletnicire de calomniator. Sub firma lui Kafka însă își menajează riscul de a fi dezmințit pentru că oricând va fi gata să arate, chiar în fața evidenței faptelor, că, într-un asemenea roman, lucrurile nu trebuie luate în accepția lor curentă, imediată, ci în cea aluzivă, simbolică, interpretabilă doar prin glosare. Dl. Constantin Amăriuței a descoperit cu alte cuvinte un mijloc ingenios de a fi plătit pentru tot soiul de murdării, care, la bursa trădării și minciunii, nu prea se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai caută în expresia lor directă. Așa își și permite – de pildă – să arate cum sub pretextul că «nu mașinile, ci sentimentele omoară oamenii» în România democrat-populară, comuniștii interzic muncitorilor să părăsească lucrul, chiar atunci când e vorba să-și vadă nevestele care abia au născut, asta, după ce actualul regim a creat creșe în nenumăratele sate, unde de veacuri femeile nășteau pe câmp în timpul lucrului. Așa își permite de asemenea să «descrie» cum tot în Republica Populară Română, oamenii de partid organizează un pogrom, asta, după ce același regim, în țara care a cunoscut pogromuri sălbatice încă acum 15 ani, a desființat orice discriminări rasiale. Sunt toate aceste fapte «diverse» născociri ticăloase? Închipuie ele o urzeală de minciuni grosolane, cinice? Ei și! [...] Și ca să închei, o ultimă observație: Premiul Rivarol e destinat autorilor străini, care scriu direct în limba franceză. N-au așadar dreptul la el traducătorii de pagini din poeții români cunoscuți în limba lui Voltaire, în proză, și încă sub semnătură proprie. De ce să fie atunci premiat dl. Constantin Amariu, care rezumă strofe din poeți români dintre cele două războaie, ca Ion Pillat, Lucian Blaga, George Bacovia [...]?". (***D-l Amăriuței, Kafka și Rivarol***). □ G. Călinescu scrie, la „Cronica optimistului", articolul ***Leneșul***. □ În cadrul anchetei „Cărțile și cititorii lor", prof. univ. L. Bartfeld, de la Facultatea de Științe juridice din Iași, nuanțează tonul avântat al rapoartelor literare postbelice, observând că *Se tipăresc și multe cărți de valoare scăzută*: „Mulți dintre prozatorii noștri mai vechi, pe deplin consacrați, au dat în anii regimului nostru democrat-popular cele mai bune dintre operele lor. Mă gândesc în primul rând, la Camil Petrescu și la Ion Marin Sadoveanu, dar desigur și la mulți alții. Un număr mare de autori tineri s-au afirmat cu tărie, iar deasupra tuturor eu îl așez pe Petru Dumitriu. Cred însă că exigența față de ceea ce se prezintă spre publicare este insuficientă și că se tipăresc și multe cărți de valoare scăzută. Domnește în viața noastră literară un fel de înfrigurare, deși avem o literatură bogată și valoroasă, astfel că apelul lui Heliade: «Scrieți, băieți, numai scrieți!» trebuie folosit cu discernământ. Dacă lucrarea este inspirată din viața satului nou sau a uzinei, bunăvoința unor redactori ai editurii îi este larg asigurată, fără prea multă exigență în ce privește talentul. Pentru acești redactori subiectul sfințește cartea. Datorită unei astfel de subestimări a calităților artistice care se cer lucrării literare, operele de valoare reală care oglindesc cu măiestrie și pătrundere esența nouă a realității sociale din țara noastră și multiplele ei înfățișări sunt de multe ori ascunse ochilor cititorilor prin multe lucrări mediocre. Critica noastră ar trebui să fie mai curajoasă, mai principială și mai exigentă. Iar când un critic găsește necesar să-și exprime ideile asupra valorii unor opere și încearcă să facă unele considerații teoretice asupra condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească orice operă literară, indiferent de subiectul ei, să nu i se atribuie imediat epitete care aruncă îndoieli asupra însușirii metodei realismului socialist. Literatura noastră dramatică ne-a dat, după 23 August, o serie de piese care sunt printre cele mai bune din câte s-au scris la noi. Mă refer în special la lucrările lui Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu. Cred că *Citadela sfărâmată* înseamnă un punct de cotitură în producția noastră dramatică prin felul cum a reușit să înfățișeze în mod artistic probleme ale epocii noastre, în plină transformare revoluționară. Pentru a termina, voi spune câteva cuvinte despre poezia noastră actuală. Cred că avem o pleiadă remarcabilă de poeți, ale căror nume nu le voi scrie pentru că sunt pe toate buzele. În ultimul timp, majoritatea poeților noștri s-a eliberat de schematism, de șabloane, sensibilitatea lor se exprimă într-un limbaj bogat și sugestiv. Totuși mai dăinuie tendința greșită de a răspunde la evenimente de importanță incontestabilă printr-o versificare plată, nesemnificativă. Și este deosebit de regretabil când astfel de versificări sunt produse de pana unor poeți talentați și apreciați, care dau un prost exemplu confraților tineri și par a nu avea suficientă considerație față de cititor". □ Radu Popescu îi aplică romanului despre mineri *Izvorul roșu* al lui N. Jianu, o cronică de desființare: „Nimic nu poate fi mai surprinzător pentru cititorului romanului lui N. Jianu decât să constate că, după ce a parcurs șase sute de pagini, n-a ajuns decât la «sfârșitul vol. I». Dintr-odată ies în evidență, în chip exploziv, unele defecte ale cărții, printre care lipsa de unitate deține primul rang, iar lipsa unui conflict epic închegat, pe al doilea. [...] Greșeala cea mai evidentă a romanului nu este de a fi pus prea puțin, ci prea mult, dizolvând astfel materialul și conflictul specific în elemente disparate, tratate la egalitate. [...] Bun, excelent cunoscător al regiunii, al oamenilor, al obiceiurilor, Nicolae Jianu a scris pagini cu totul remarcabile pe această linie, și dacă ar fi știut să rămână aici, descriindu-și materialul sub aspecte multiple, el ne-ar fi dat, fără îndoială, în genul epic pur, o carte echivalentă cu *Desculț* al lui Zaharia Stancu, un *Desculț* al minerilor din nordul Ardealului. Dar n-a știut acest lucru. El nu a vrut mult, ci a vrut multe, obsedat desigur de ideea cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

totul greșită că romanul implică neapărat îmbrățișarea întregii arii sociale (lucru, practic vorbind, absolut imposibil), obsedat de idealul literar atât de periculos și greu accesibil, cunoscut sub numele de frescă. De aceea el și-a complicat romanul cu descrierea paralelă a unei alte lumi, a lumii burgheziei bucureștene și a boemei artistice decadente. [...] Nu, tovarășul Jianu trebuie, cel puțin la, dacă nu mă înșel, la treilea roman al său, să-și recunoască mijloacele proprii, care sunt dintre cele mai bune. Să lase la o parte lumea burgheză, a orașului, a intelectualității, de care se apropie pe baza unor scheme sumare, și analiza psihologică minuțioasă care nu face decât să arunce haosul asupra personajelor sale. Să rămână încă în lumea simplă, dar adâncă, plină de poezia sufletelor aspre și a naturii severe, să intuiască viața interioară a acestor oameni pe care îi simte și îi cunoaște bine. Ordonând din punct de vedere politic ceva mai corect valoarea actului individual, să ne arate mineri țărani, femei adunate la izvor, case unde domnește simplitatea solemnă și dârză a unor oameni care se îndreaptă spre o viață nouă, și sunt convins că volumul al doilea va ridica la adevăratul său merit, un efort risipit pe planuri străine și care, în volumul întâi, nu se arată decât fragmentar, dar cu cele mai bune promisiuni.". (***N. Jianu: „Izvorul roșu"***). □ La rubrica „Tribuna creației" continuă, prin extensie de la „notă" la „articol", schimbul de replici dintre M. Gafița și Lucia Olteanu, în problema „confuziilor grave" legate de utilizarea conceptelor de „realism socialist"/ „realism critic"/ „antirealism" (***Argumentație sau prestidigitație?***): „Detectarea de către tov. M. Gafița a conflictului dintre realismul socialist și realismul critic, care ar exista în cadrul literaturii noastre, poate duce (în cazul acceptării unei atari absurdități) la revoluționarea esteticii actuale. S-ar părea că nu avem de luptat numai cu antirealismul, ci și cu o formă a realismului, cu realismul critic. Perspicacitatea tov. M. Gafița merge și mai departe. El a descoperit până și pozițiile realismului critic în literatura noastră și chiar și pe protagoniștii acestor poziții (!?): V. Vântu, N. Tic, Beuran, Eugen Barbu. [...] Este cazul să ne întrebăm: care-i de fapt opinia criticului? Putem vorbi, în cadrul literaturii noastre noi, de folosirea metodei realismului critic? Tov. Gafița este pentru? Este contra? Sau este pentru-contra?". □ Este publicată prima parte a studiului sovietic ***Principiul leninist al partinității literaturii***, de V. Ivanov, apărut în gazeta „Kommunist", 5/ 1956. Continuarea este anunțată pentru numărul viitor.

13 mai

• În „România liberă", Tudor Arghezi publică „tableta" ***Butelca***. □ La pagina a II-a, Al. Ivan Ghilia este prezent cu „fragmentul" *Cererea de înscriere*, „din romanul în pregătire *Cuscrii*".

15 mai

• Începând cu nr. 10, „Flacăra" publică ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***, inițiată „în întâmpinarea primul Congres al Scriitorilor din R.P.R., care va avea loc între 18-28 iunie a.c."). Răspund: un translator (*Citesc cu pasiune pe Sadoveanu și A. Tolstoi*), un muncitor și responsabil cultural (*Aștept volumul următor din* Moromeții), un bibliotecar (*M-am regăsit într-unul din eroii lui Titus Popovici*), un student (*Poetul meu preferat: Victor Tulbure*).

16 mai

• Un comunicat Agerpres, publicat în „România liberă", anunță decesul scriitorului A.A. Fadeev: „La 13 mai 1956 [...] a încetat din viață în mod prematur unul din talentații scriitori sovietici, autor al unei opere beletristice bine cunoscute și iubite de popor".

17 mai

• „Gazeta literară" comemorează dispariția lui Alexandr Alexandrovici Fadeev, despre care scrie Zaharia Stancu (***Amintirea lui Fadeev***, „un strălucit exemplu în lupta pe care o ducem pentru întărirea spiritului de partid în literatură, pentru triumful realismului socialist"). □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Savin Bratu îi intervievează pe Tudor Vianu („Fără să tăgăduiesc existența unor creații valabile și în acest domeniu [...], mie mi se pare că lirica celor mai tineri se caracterizează prin revenirea la o atitudine poetică mai veche. Mulți dintre poeții actuali, mai cu seamă dintre cei tineri, compun poetic pe teme abstracte și ajung astfel la o retorică lirică puțin convingătoare. [...] Adevăratul poet nu este un orator care dezvoltă o temă propusă, ci un *om* care găsește expresia sa în însuși momentul învăpăierii sale sentimentale.") și pe Mihai Novicov, iar Mihail Petroveanu dialoghează cu Petru Dumitriu. □ Cu același prilej apar articole semnate de Vera Călin (***Însemnări despre durata romanului vechi și nou***, I: „În romanul nou, scris sub semnul realismului socialist,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

transmiterea sentimentului duratei, a ritmului vieții, e firesc să comporte înnoiri, de vreme ce înțelegerea și redarea timpului ține de concepția, de filosofia autorului. Înnoirile acestea se asociază [...] cu elemente ținând de două domenii: de realitatea obiectivă, de realitatea socialismului și, în al doilea rând, de gândirea filosofică a scriitorului nou, de concepția materialist-dialectică asupra naturii și societății."), Silvian Iosifescu (***Ceva despre reportaj***, II: „Anii de ucenicie ai reporterilor noștri pot să se sfârșească.") și Al. Oprea (***Stiluri în proza contemporană***, III).

• „Munca" relatează despre funeraliile lui A. A. Fadeev, a cărui figură „luminoasă" „va rămâne veșnic vie în inima poporului român" (după cum afirmă telegrama trimisă de Mihail Sadoveanu în numele Comitetului Național pentru Apărarea Păcii din R.P.R.).

• S. Fărcășan semnează în „Scânteia", la rubrica „Pe teme literare", o amplă cronică a romanului lui Petru Dumitriu, *Pasărea furtunii* (una „dintre acele cărți de valoare care prezintă interes nu numai prin ele însile, ci și prin istoria zămislirii lor"), intitulată ***Omul de azi în fața „destinului"***. Reeditat în 1954 într-o versiune revizuită și îmbunătățită în raport cu prima ediție, din 1952, romanul este ilustrativ, din perspectiva cronicarului, pentru progresul literaturii noi, în măsura în care „Autorul a căutat [...] să perfecționeze caracterul artistic al cărții, să adâncească psihologia lui Jora, să evite șablonul." Atrăgând atenția asupra „lipsurilor" primei versiuni (cum ar fi, de pildă, unele „concesii făcute concepțiilor fataliste"), S. Fărcășan subliniază responsabilitatea criticii în procesul de corectare a greșelilor strecurate în operele literaturii noi: „Felul cum au fost primite greșelile cărții și felul cum a lucrat autorul la îndreptarea lor ridică în fața vieții literare probleme importante. În primul rând, răspunderea criticii literare. N-au întârziat să apară cronici în care tocmai greșelile se bucurau de elogiile cele mai puternice, în care, de pildă, inconsecvențele zugrăvirii lui Adam Jora erau prezentate drept o etapă nouă, superioară, în înfățișarea eroului comunist al zilelor noastre. [...] E meritul lui Petru Dumitriu că a tras concluziile necesare – în ce privește propria lui creație literară – și a examinat cu atenție și cu simț de răspundere cetățenească și artistică nu numai aprecierile pozitive făcute de presă, dar și criticile ei. Autorul a avut ambiția sănătoasă de a crea o carte care „să rămână"; însușindu-și criticile care exprimau părerea publicului nou de azi, el a ridicat romanul său pe o treaptă mai înaltă, a creat talentului său posibilitatea de a naviga numai în apele realismului, acolo unde talentul se simte în largul său. În această atitudine – nu singura în viața noastră literară – vedem și un exemplu bun și o condiție prielnică exercitării unei critici principiale, de real folos." Cronicarul procedează ulterior la o cercetare în detaliu a tipologiei personajelor, insistând asupra construcției protagonistului și apreciind absența stereotipiilor, profunzimea analizei și a psihologiei lui Adam Jora care apare ca „un activist creator și nu șablonard": „Eroul „pozitiv" al cărții nu e ideal în toate [...] mai are trăsături înapoiate, necomuniste, care ne lasă să bănuim prin ce eforturi grele a ajuns acest om să se stăpânească, să se perfecționeze [...] și ce luptă dramatică mai are de dat pentru a-și statornici o viață personală armonioasă. Sunt însă contradicții reale ale unui caracter viu, redat în mișcarea sa și nu în conflicte artificiale." În ultimă analiză, cronicarul apreciază că prin versiunea îmbunătățită a romanului, „literatura noastră s-a îmbogățit cu una din cărțile ei remarcabile, o operă durabilă."

18 mai

• G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului" dialogul ***Ozymandias***. □ Radu Popescu recenzează volumul de versuri al lui Dumitru Corbea, *Pentru inima ce arde*: „[...] trei poeți au făcut să răsune glasul adevăratei țărănimi, nemulțumite de orânduirea socială, fierbând de mânie, cerând dreptate: Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Dumitru Corbea. Apăruți în arena literară cam în același timp, ei au reprezentat poziția realistă, luptătoare, în poezia țărănească. Meritul lor este mare și definirea oricăruia din ei implică această îndrăzneală. Dar în timp ce Beniuc s-a ridicat repede la o poezie a problemei sociale în totalitatea ei, în timp ce Stancu a părăsit meleagurile poeziei pentru a scrie o nouă pagină a prozei țărănimii, Corbea a rămas neclintit legat de poezia satului, ca un Creangă al poeziei moderne românești.". (***Dumitru Corbea: „Pentru inima ce arde"***).

23 mai

• Uniunea Scriitorilor din R.P.R. anunță în „România liberă" decesul scriitorului Ion Călugăru, „după o lungă și grea suferință", la 22 mai: „Scriitor, luptător antifascist, combatant neobosit pentru cauza popoarelor, Ion Călugăru a fost și un om de înaltă ținută morală și un bun tovarăș". Necrologul este semnat de: Mihail Sadoveanu, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Ury Benador, Geo Bogza, Demostene

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Botez, Marcel Breslașu, Eusebiu Camilar, Dumitru Corbea, Ovid S. Crohmălniceanu, Mihail Davidoglu, Dan Deșliu, Petru Dumitriu, Eugen Frunză, V. Em. Galan, Paul Georgescu, Barbu Gruia, Eugen Jebeleanu, Aurel Mihale, Șerban Nedelcu, Mihai Novicov, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Ion Vitner, H. Zincă. „La orele 14, va avea loc mitingul de doliu, iar la orele 15, incinerarea la Crematoriul «Cenușa»"

24 mai

• În „Gazeta literară", Petru Dumitriu subliniază ***Mesajul prozei noastre epice***: „Mesajul prozei noastre epice se trage îndeosebi din revoluționarea conștiinței maselor. Din trecerea în zece ani de la conștiința de a trăi într-o societate nedreaptă, bazată pe exploatare, societate sfâșiată de contradicții generatoare de suferință «jos», de faliment etic «sus» – la conștiința de a trăi într-o societate ce tinde a nu mai avea clase, a suprima exploatarea, umilința, într-o societate de perspective deschise, într-un cuvânt, la conștiința demnității și mândriei umane și sociale." □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Savin Bratu îl intervievează pe Ion Marin Sadoveanu, iar Sorin Arghir pe Mihu Dragomir. □ Cu același prilej apar articole semnate de Vera Călin (***Însemnări despre durata romanului vechi și nou***, **II**), Andrei Băleanu (***Despre dialectica formei și conținutului***: „A încerca să delimităm în spațiu sfera conținutului de sfera formei ar fi într-adevăr absurd. [...] Ceea ce vedem nemijlocit într-o operă de artă este întotdeauna o formă în care este întruchipat conținutul."), Al. Simion (***Păreri despre imaginea muncitorului în literatură***: „Literatura închinată clasei muncitoare a trecut de faza primelor desțeleniri. Fie ca această literatură să intre cât mai curând în zodia toamnei bogate.") și Mihai Novicov (***Note despre teoria și critica literară***, II: „într-o operă de artă elaborată și definitivată de creator nu este loc pentru nicio contradicție între conținut și formă. Aici forma nu poate exprima decât conținutul existent, nu poate fi decât a conținutului, care, la rândul său, se afirmă (și deci poate fi cunoscut) numai prin forma respectivă. O operă de artă definitivată este un «dat» și nu un proces.").

• Un material nesemnat din „România liberă" prezintă aspecte de la *Incinerarea scriitorului Ion Călugăru*: „Corpul neînsuflețit a fost depus în sala Casei Scriitorilor «Mihail Sadoveanu» unde în cursul dimineții au venit să-i aducă un ultim omagiu numeroși scriitori, ziariști, reprezentanți ai Ministerului Culturii, ai instituțiilor de artă și cultură, precum și numeroși iubitori ai literaturii. [...] La ora 14 a avut loc adunarea de doliu. Eusebiu Camilar și Nicolae Moraru, în numele Uniunii Scriitorilor din R.P.R., și Nestor Ignat, redactor șef adjunct al ziarului «Scânteia», au evocat personalitatea lui Ion Călugăru, care și-a închinat întreaga viață și activitate cauzei partidului și poporului muncitor. Ion Călugăru este exemplul scriitorului comunist pentru care literatura în toată măreția și frumusețea ei este imaginea luptei pentru o viață mai bună.[...] În acordurile solemne ale marșului funebru scriitori și ziariști au ridicat pe brațe sicriul cu corpul neînsuflețit. Incinerarea a avut loc la crematoriul «Cenușa» unde criticul literar Ov. S. Crohmălniceanu a adus un ultim omagiu dispărutului".

25 mai

• În „Contemporanul", G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului" despre ***Chitanța creatorului***. □ Un comunicat din partea Uniunii Scriitorilor anunță decesul lui Ion Călugăru. □ Radu Popescu analizează volumul de versuri *Scriu negru pe alb* de Virgil Teodorescu: „Avem în aceste cicluri o serie de poezii scurte, care sunt noi în sentiment, în vers, în imagine, în tot, sunt mari biruințe ale poeziei noastre din ultimii ani. La catehismul iubirii, care nu poate lipsi din nicio literatură lirică, și care până în momentul de față era cel fixat nouă de Arghezi, Virgil Teodorescu a adăugat ceva, ceva care rupe cu egoismul, intimismul, izolaționismul poeziei erotice, arătându-ne că și dragostea noastră s-a schimbat, că ea poate da omului o dimensiune nouă, care este aceea a generozității, a înfrățirii, a setei de ideal, prin iubire. Și dacă poetul se va strădui să dea același elan, aceeași forță convingătoare poemelor sale închinate construcției socialismului, atunci opera sa își va îndeplini cu totul chemarea.". (***Virgil Teodorescu: „Scriu negru pe alb"***).

• Teșu Milcoveanu comemorează în „Munca" 50 de ani de la moartea lui Ibsen (***O pildă de credință în artă, în adevăr, în om***).

31 mai

• Editorialul – semnat în numele redacției – de pe prima pagină a „Gazetei literare" îndeamnă ***Să îmbunătățim munca ideologică în domeniul literaturii***. □ Sub titlul ***Împotriva abaterilor de la***

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spiritul de partid este rezumată ședința organizației de bază P.M.R. a scriitorilor din București, care avusese loc pe 15 mai și care se soldase cu excluderea lui Alexandru Jar din rândurile partidului: „Pornind de la propriile trăsături de om nesincer față de partid, fățarnic, spunând despre sine însuși că a dus o «viață dublă», Jar a atribuit cu neruşinare aceste trăsături tuturor membrilor de partid, tuturor comuniștilor. El a pretins în mod mincinos că partidul ar educa pe comuniști în spiritul lașității, al lipsei de curaj. Acestea sunt minciuni josnice. [...] Jignind pe membrii de partid, muncitori, țărani muncitori, intelectuali, care – cu ajutorul partidului - și-au ridicat mult nivelul de conștiință și care, prin munca și inițiativa lor creatoare, constituie tăria partidului – Jar a lansat fără ruşine afirmația calomnioasă că membrii de partid «gândesc din ce în ce mai puțin». El s-a ridicat în spirit anarhic împotriva organelor de partid și a rolului lor de a educa și organiza pe membrii de partid." Pe de altă parte: „La «Gazeta literară» s-a creat o situație neprielnică pentru dezbaterea problemelor principale ale creației literare și pentru combaterea spiritului de grup și tămâiere reciprocă. Această publicație, care ar trebui să aibă un rol important în sprijinirea orientării realist-socialiste a literaturii noastre, publică numeroase lucrări de critică și teorie literară care ar trebui criticate pentru confuziile pe care le lansează, nu combate manifestările concrete ale ideologiei burgheze și dă dovadă de lipsă de principialitate. Mai recent, unele interviuri au contribuit la o agitație neprincipială, alimentată în mod artificial." De altfel, excluderea lui Al. Jar este rezultatul unui astfel de interviu dat lui Mihail Petroveanu și publicat în numărul din 12 aprilie al revistei. □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Miron Dragu o intervievează pe Lucia Demetrius, iar Mihai Gafița pe Dan Deșliu. □ Cu același prilej apar articolul ***Obiect și conținut în critică*** de Horia Bratu, care polemizează pe această temă cu Andrei Băleanu și M. Novicov, și referatul prezentat de Mihai Gafița la plenara secției de proză a U.S.R., unde e înfierată, între altele, formula diversionistă a „adevărului integral" ca alternativă la idilism și negativism: „Ea nu e o *altfel* de exprimare a spiritului de partid, a realismului socialist, ci e o *înlocuire* a spiritului de partid, o părăsire a realismului socialist pentru tendințe străine literaturii realist-socialiste." □ Nicolae Moraru semnează un necrolog ***I. Călugăru***.

• În „Munca", H. Zalis recenzează romanul lui N. Jianu *Izvorul Roșu*, a cărui acțiune se petrece „în decurs de câteva luni" („sfârșitul anului 1947 și începutul celui următor"): „Pătrunzând cu mijloacele specifice artei în istoria bursei, a cabinetelor capitonate din ministere, unde reacțiunea mai avea destui exponenți, făcându-ne cunoscute urzelile marilor capitaliști de la noi, susținuți de cercurile interesate de peste hotare, romancierul ne-a dat imaginea acelor agitate zile."

[MAI]

• „Lupta de clasă" reproduce după revista „Partiinaia Jizn", nr. 6, articolul ***În ce constă prejudiciul cultului personalității***: „Se știe că cultul personalității înseamnă exagerarea peste măsură a rolului unui om, fie chiar al unui om de seamă, divinizarea lui, ploconirea în fața lui și totodată negarea rolului activ, hotărâtor al maselor populare în procesul istoric. Această concepție nejustă s-a format și s-a cultivat la noi mulți ani în legătură cu personalitatea lui I.V. Stalin. Toate succesele dobândite în construirea societății socialiste, victoriile repurtate pe fronturile războiului pentru apărarea patriei, realizările obținute în dezvoltarea orânduirii socialiste, în dezvoltarea teoriei marxist-leniniste erau prezentate drept rezultat exclusiv al activității sale, iar rolul partidului comunist, rolul poporului sovietic era dat uitării, cu totul minimalizat, în ciuda adevărului istoric. [...] Întemeietorii marxism-leninismului – Marx, Engels, Lenin – nu numai că au fundamentat teoretic rolul maselor populare în istorie, dar prin întreaga lor activitate practică au contribuit la unirea forțelor oamenilor muncii, la atragerea lor în lupta activă. Marx, Engels, Lenin stârpeau din rădăcini orice încercări de preamărire a lor personală, nu tolerau slugărnicia; în tot cursul vieții lor ei au luptat împotriva cultului personalității și au condamnat cu asprime orice manifestare a acestuia. [...] În operele lui I. V. Stalin putem găsi multe afirmații împotriva elogierii nejustificate a personalității și a diminuării rolului maselor populare. Aceste afirmații însă au caracterul unor teze generale. În practică, când era vorba de preamărirea personală exagerată a lui Stalin însuși, el nu lua atitudine împotriva acestor fenomene străine marxismului. Dimpotrivă, ele erau încurajate în fel și chip, și lucrurile ajungeau până la autoelogiere. [...] Nesocotirea de către Stalin a normelor vieții de partid și a principiului conducerii colective a dus la denaturarea principiilor de partid și a democrației de partid, la încălcarea legalității

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revoluționare, la represiuni neîntemeiate. Numai ca urmare a cultului personalității și a încălcării normelor vieții de partid, legat de aceasta, au putut să se strecoare în posturi de conducere în partid și în stat agentul înveterat al imperialismului Beria și complicii săi. Demascarea și zdrobirea de către Comitetul central a bandei mârșave trădătoare a lui Beria au permis să se lichideze încălcările legalității, să se restabilească normele și principiile legalității socialiste. S-a depus o muncă însemnată, care mai continuă, pentru revizuirea proceselor unor persoane condamnate, într-o anumită perioadă, ca dușmani ai poporului. Mulți dintre ei, condamnați fără a fi vinovați, au fost pe deplin reabilitați. Acum s-a stabilit controlul corespunzător al partidului și guvernului asupra activității organelor securității de stat. Aceste organe, tribunalul și procuratura, sunt întărite cu cadre verificate, s-au restabilit drepturile procuraturii și s-a întărit controlul înfăptuit de aceasta. Congresul al XX-lea al partidului a aprobat în întregime măsurile luate de CC al PCUS pentru consolidarea legalității sovietice, pentru respectarea întocmai a drepturilor cetățenilor, garantate de Constituția sovietică, și a obligat toate organele de partid și sovietice să stea cu vigilență de strajă legalității, să curme cu hotărâre și severitate orice manifestare de încălcare a legalității, de samavolnicie, de încălcare a ordinii legale socialiste." □ Andrei Băleanu recenzează ***M. Breslașu: „În târg la Iași – 1917"***, partea a doua, „sub forma unei vaste epopei în versuri", din ciclul *Povestea poveștilor*, „e un poem liric. Spre deosebire însă de acel lirism care gravitează în jurul eului autorului – și care astfel se autorestrânge la un univers limitat -, aici eroul liric dă glas unor sentimente și năzuințe care sunt ale maselor. Mai mult chiar: nu poetul e acela care vorbește, ca un cronicar tardiv și exterior evenimentelor, ci – cum se întâmplă adesea în poezia populară – o voce colectivă, împărtășind în mod direct starea de spirit și evoluția conștiinței poporului."

• Numărul 5 al lunarului „Scrisul bănățean" cuprinde două poezii de Nicolae Labiș: *Zâmbetul* și *Cosma Răcoare*. □ Lucian Blaga traduce *Cântecul câinelui* și *Tot ce trăiește poartă semn* de Serghei Esenin. □ Pentru ***Prezența scriitorului în actualitate*** pledează Al. Jebeleanu, care face câteva incursiuni în literatura zilei, □ În ***Întregul adevăr***, Leonard Gavriliu combate teza „adevărului integral": „Ne înșelăm dacă credem cumva că negativiștii îndrăznesc să-și expună tranșant teoriile lor, care traduc influențe ale ideologiei burgheze. De regulă ei «își spun părerea», «participă la lupta de opinii». Ei nu apără «principii», «teorii», «dogme», ci lansează «opinii», ba chiar «opinii personale» sută la sută. Și o fac cu emfază, elegant, cuceritor și, orice s-ar spune, «obiectiv». Se bucură grozav dacă au reușit să tulbure apele (recte – conștiințele). [...] Că negativismul e naturalismul adaptat la condițiile noastre și că acest «mod» de a aborda realitatea nu se referă exclusiv la temele actuale, ci și la teme luate din istoria mai îndepărtată sau mai apropiată a poporului, ne-o arată fragmentele de roman intitulate *Groapa*, recent publicate de Eugen Barbu. Tânărul romancier e pesemne convins că nu i-a scăpat nicio bucățică din «adevărul integral». Fragmentele apărute abundă în detalii și ai impresia că autorul descrie uneori lucrurile după ce le-a privit atent cu lupa. [...] priviri, gesturi, forme, gânduri, intenții, peisaje sunt consemnate meticulos. În schimb, nicăieri în *Groapa* nu aflăm vreun pasaj închinat adevărului cel mare, năzuinței maselor muncitoare de a răsturna pe asupritori, pe exploatatori. [...] E o denigrare retrospectivă a realității românești, a luptei proletariatului, fie și prin simpla trecere sub tăcere a forțelor care s-au manifestat cu eroică hotărâre în anii care au premers înființarea Partidului Comunist. Niciunul dintre scriitorii mari ai omenirii nu s-au prosternat ca la idoli în fața faptului brut, «autentic». Punând literaturii lor un scop înalt, rezervând scrierilor lor un rol în lupta popoarelor, tinzând să influențeze conștiințele și să le educe, ei întotdeauna au ales și au modificat faptele «autentice», așa ca ele să nu contrazică marele, uriașul adevăr: dorința oamenilor de a deveni mai buni, atât ca indivizi cât și ca ansamblu social. [...] adesea scriitorii conduși de un ideal social modifică faptele brute nu din confuzie, ci în chip conștient, pentru că așa o cere tipizarea. Tipicul este prin excelență adevăr și ceea ce este tipic se orientează și spre un scop." □ Octavian Metea semnează ***Ceva despre problemele literaturii științifico-fantastice***: „Noul gen, care și-a făcut loc modest, dar cu îndrăzneală în frontul nostru literar, este incontestabil literatură și încă una de pretenții, care trebuie să îmbine armonios tematica – bazată pe date și ipoteze științifice – cu realizarea, care cere măiestrie literară, stil captivat, eroi pozitivi, pentru ca să-și atingă scopul educativ. Nu trebuie să cădem în greșeala de a confunda acest gen cu așa-zisa literatură din occident, faimoasele «comicsuri», care de dragul aventurii preamăresc crima și pe criminal, târând pe cititor în mlaștina destrămării sufletești."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• În „Steaua", nr. 5, acad. I Agârbiceanu publică textul memorialistic ***La Viața Românească***. □ Semnează poeme Nina Cassian (*Mâinile lui, Dezgheț*) , Aurel Gurghianu, Aurel Rău, Ion Horea (*Inscripție*). □ Lucian Blaga traduce din N. A. Nekrasov (*Muzei*) și Federico Garcia Lorca (*Cântecul cavalerului*), iar Eugeniu Speranția *Din poezia chineză*. □ Mihai Gafița scrie ***Despre poeziile lui Dumitru Corbea***, Leon Baconsky recenzează *În Extremul Orient* de Mihail Ralea, iar I. Valentin despre Virgil Teodorescu, *Scriu negru pe alb*.

• „Tânărul scriitor", nr. 5, publică poemul ***Adevăr și poezie*** de Tudor Vianu. □ Cezar Petrescu oferă ***Însemnări pentru tinerii scriitori***: „...cred că paralel cu rolul criticii și adesea, practic, efectiv, cu mai mulți sorți de izbândă, acești scriitori încărunțiți la masa istovitoarei și migăloasei trude pentru a birui cuvântul, pentru a însufleți bruma amorfă a umanității statistice ca s-o transforme în tipuri reprezentative, pentru a selecționa din tumultul conflictelor și dramelor omenești de toată ziua pe cele mai caracteristic specifice unui popor și unei epoci, pentru a descoperi taina celei mai vii și mai pătrunzătoare expresii literare a realității care ne înconjoară; - da, cred că dimpotrivă acești scriitori trecuți de jumătatea vieții au dreptul, ba chiar datoria de a împărtăși generațiilor urmașe suma imenselor experiențe, a nenumăratelor căutări și a tot atât de nenumăratelor erori acumulate în deceniile lor de creație. Căci nici erorile nu sunt pierdute, când ai curajul să le privești în față și să le cercetezi. și ele reprezintă pentru creator un element pozitiv, fecund, constructiv." Despre eroul pozitiv: „cum să mă îndoiesc că acești tineri nu vor găsi ei, prin însuși procesul creației, cheia acelui erou pozitiv despre care se discută atâta în vid și pe care generația mea scriitoricească nu-l putea construi, fiindcă pur și simplu nu figura în statistica realității de atunci, decât la rubrica învinșilor sub o formă sau alta, la rubrica singuraticilor sterili măcinați de propria lor singurătate?" □ Mircea Zaciu are „un fragment dintr-un roman în pregătire" – ***Dezordinea***. □ Din „poemul epic de mare întindere *Pâine și sare*" al lui Ion Gheorghe sunt publicate trei capitole: „Primul [...] e menit să prezinte satul unde se petrece acțiunea și pe unul dintre personajele principale, instructorul de Partid, Ihale. Cel de al doilea ne vorbește despre felul cum este întâmpinat în sat noul instructor, iar cel de-al treilea surprinde gândurile unui țăran sărac din sat, în legătură cu intrarea în gospodărie." (conform notei de prezentare). □ Titus Popovici notează câteva ***Gânduri în preajma Congresului***: „Eroii noștri, deși sunt eroi, nu trăiesc rupți de lume, sunt angrenați într-un proces de relații. cred că îndeosebi în redarea relațiilor dintre oameni, greșim. Aici se vădește lipsa nivelului ideologic, neînțelegerea dialecticii, sărăcia conștiințelor. Nu puțini judecă aproximativ astfel: având în vedere că în țara noastră s-au instaurat relații noi, tovărășești, înseamnă că toți eroii pozitivi sunt frați (faptul că doi nu se pot suferi, de pildă, sau se invidiază și se «sapă», sau iubesc aceeași femeie, și aici unul nu vrea să renunțe, sunt pete. Ponegrire! Defăimare!); eroii negativi nu sunt frați deoarece la ei domnește legea junglei și canibalismul individualist, totuși, în fața primejdiei strâng rândurile, dar rândurile lor sunt minate de contradicții, în timp ce la «noi» e armonie; între aceste două categorii există un zid chinezesc din dosul căruia negativii aruncă cu pietre și apă clocotită, din când în când câte un negativ trece pe furiș dincoace, otrăvește cât poate, corupe pe câte unul mai slab de înger, dar e prins și aspru pedepsit. La sate, de pildă, chiaburul e ocolit de toți, ca leproșii, el scoate tot timpul urlete sălbatice și spumegă." □ Gh. V. Poalelungi vorbește despre **Străinul *și unele probleme ale limbii literare***, „care umbresc oarecum opera, dăunând unității stilistice și, deci, conținutului".

• „Viața Românească" se deschide cu editorialul ***Probleme însemnate ale literaturii noastre***, apărut „în întâmpinarea Congresului scriitorilor" și semnat V.R.: „Marile opere ale realismului socialist ilustrează viu ideea că nu poate exista o creație mare dacă în ea nu pulsează sângele viu al actualității, dacă această creație nu-și soarbe forțele din uriașele ciocniri sociale contemporane. [...] Este adevărat că ar fi o greșeală să impui o formă șablon de cunoaștere a vieții. [...] Nu putem să nu vedem însă că există puțini sau aproape deloc scriitori care să trăiască timp îndelungat pe marile șantiere ale socialismului, în marile întreprinderi industriale din țară, pentru a crea opere care să înfățișeze marile bătălii ale istoriei poporului nostru care se dau acolo. S-ar cuveni ca cei doi poli magnetici din lumea scriitorilor să fie unul în lumea satelor, unde se dă bătălia pentru ca în ce de-al II-lea plan cincinal sectorul socialist să fie preponderent, și altul în industrie, la termocentrale sau la acei giganți industriali care transformând peisajul țării transformă și sufletele oamenilor". □ În partea beletristică apar poeme de Tudor Arghezi (*A fost, n-a fost?; Cristelnița; Atleții; Mormântul în drum; Dihania; Dezrădăcinare; Cancelarul*), Mihai Beniuc (*Nu te supăra...; Eu, gândurile voastre...; Cocoarele subt*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cer...; Suspinele de altă dată cântă...); Marcel Breslașu (*Curriculum vitae; Varianta la „Anteu" pentru oamenii grăbiți; Ursitoarele*), Dan Deșliu (prima parte din *Cuvânt despre sergentul Belate Alexandru*), precum și nuvela *Dragul nostru Georgică* de Lucia Demetrius. □ În rubrica „Teorie și critică" figurează studiul lui Dan Costa [Cornel Regman], ***Cei mai tineri poeți***: Nicolae Labiș, Rusalin Mureșanu, Doina Sălăjan, Leonida Neamțu, Nicolae Stoian, Gheorghe Tomozei, Florin Mugur și Ion Gheorghe. În analizele sale, criticul este foarte atent la componenta „etico-cetățenească", referirile la Doina Sălăjan fiind exemplificatoare: „Pericolul ce amenință o atare poezie [...] stă în posibila claustrare a eroului liric într-un orizont de preocupări cu totul strâmt, în care accentul contemporaneității și semnele participării la cauza obștească amenință să se șteargă cu totul, locul acestora luându-l un soi de vitalism redus la simțuri, în afara principiului conștient. De pe acum indiciile unei îngustări tematice sunt evidente în creația tinerei poete, dar mai simptomatică e o anumită «specializare», parcă reflectată în direcția «eternului feminin» observat în latura sa biologică și mai puțin, surprinzător de puțin, în latură etică-cetățenească". □ La aceeași rubrică mai semnează Lucian Raicu (***Aspecte noi în nuvelistica actuală, I***, cu referire la Marin Preda, Petru Dumitriu și Remus Luca), Horia Bratu (***Tipic și individual***) și apare o traducere din György Lukács (***Problema perspectivei***).

IUNIE

1 iunie

• Editorialul revistei „Contemporanul" are titlul ***Parte integrantă a cauzei clasei muncitoare*** și este semnat de George Ivașcu. În opoziție cu realizările literaturii ieșite din realismul socialist, editorialistul prezintă atitudinea „antipartinică" a scriitorului Al. Jar și aprobă excluderea acestuia din partid: „Câtă deosebire între climatul spiritual din vremea trecutei orânduiri și cel al zilelor noastre! Pe măsură ce am pășit pe calea construirii socialismului, viața noastră intelectuală s-a îmbogățit tot mai mult, neobișnuit de mult, în raport cu ce era odinioară. Revoluția culturală e o vie, o puternică realitate. Politica partidului în rândurile intelectualității noastre a dat, dă tot mai multe roade. [...] Succesele literaturii de după 23 August se impun ca o puternică realitate. În jurul partidului, sub steagul realismului socialist, s-a cimentat frontul unic al scriitorilor din toate generațiile. M. Sadoveanu și-a îndreptat – îndată după eliberare – privirile asupra luptei, călăuzite de partid, a țărănimii muncitoare, întruchipată în *Mitrea Cocor*. Ne-a dat, astfel, o imagine nouă, plină de perspectivă, a țărănimii noastre, privită de pe poziția cea mai creatoare, cea luminată de învățătura partidului. De pe aceeași poziție, neîntrecutul meșter s-a întors apoi asupra altor vremuri și a dat una din capodoperele prozei românești, *Nicoară Potcoavă*. Pe noul făgaș al creației, Camil Petrescu a dăruit literaturii noastre noi cele două volume ale epopeii bălcesciene *Un om între oameni*, iar, de curând, marele meșter al poeziei, T. Arghezi, ne-a dat *1907* și *Cântare omului*, opere care trag greu în balanța creației argheziene nu numai prin măiestria lor artistică, dar și prin orientarea lor, plină de ineditul epocii noastre. [...] Acest bogat și semnificativ profil, aceste succese ale literaturii noastre noi se datoresc conducerii de către partid a creației poporului nostru pe tărâm literar, faptului că, în marea lor majoritate, scriitorii din toate generațiile au recunoscut rolul călăuzitor al partidului și-au însușit linia lor. E ceea ce a încercat Al. Jar să tăgăduiască prin ieșirea lui antipartinică și calomnioasă. El s-a ridicat împotriva hotărârilor Congresului al II-lea al partidului și a propovăduit liberalismul față de manifestările ideologiei străine. El a încercat să nege de fapt rolul conducător al partidului în construcția culturală și realizările mari obținute de literatura noastră în anii puterii populare. Cu indignare și fermitate s-a răspuns acestei ieșiri de către cei prezenți la adunare, unde nu-și puteau găsi loc decât adevărul și critica principială, de pe poziția marxist-leninistă, în folosul poporului muncitor. De aceea a surprins și s-a apreciat că o atitudine neprincipială, lipsită de simț de răspundere partinică, față de ieșirea provocatoare a lui Jar, au avut în adunare scriitorii M. Davidoglu și I. Vitner. Un glas ca al lui Jar nu poate fi simțit altfel decât străin de către poporul muncitor, ca al unui om desprins, rupt de viața cea nouă, de adevărul ei, de realitatea, atât de solicitantă a zilelor noastre, ca al unui ins care a pierdut perspectiva și mai mult decât perspectiva: simțul a ceea ce constituie greutatea specifică a epocii și a forței care o dinamizează, proletariatul". □ La „Cronica optimistului", G. Călinescu publică ***Măiestrie***, euristică între „profesor" și „un student", pe tema distincției „conținutului artistic" de „conținutul schematic": „Eu pretind că măiestria începe chiar de la conținut. Măiestria este pentru

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mine împrejurarea prin care o operă e plină de conținut, față de alta seacă. [...] întâia și cea mai înaltă măiestrie este aceea de a avea un conținut bogat, de a percepe viața în adâncul ei. Restul e finisaj stilistic, chestie de tapițerie. De exemplu, mai mulți dibuie cu sondele vâna de țiței, dar unul nimerește în plin zăcământul, lichidul negru țâșnește impetuos în sus, acesta mânjește pe ici pe colo solul, dar în fine gâlgâie. Ce preferi dumneata: curățenia sterilă sau bălțile de petrol în jurul unei sonde în producție? [...] Mulți autori sunt învinuiți, și pe drept cuvânt, de schematism. Însă schematismul e un defect al conținutului, un mod vițios de a concepe. E ca și cum ai avea niște lentile care îți acoperă camea lucrurilor și-ți arată numai contururile, sau ai vedea totul numai în două dimensiuni. [...] Adevăratul creator reconstituie momentul printr-o cadență specială, discret și vibrant patetică, și care nu e o chestiune de stil, ci de considerare a materiei, printr-un ton simplu și prin evitarea a tot ce e superfluu... Căci, să știi, schematismul se caracterizează mai ales prin abundență de cuvinte nehrănitoare. Scriitorul schematizant toarnă apă în butoaiele Danaidelor care nu se umplu niciodată și în fundul cărora, ca atare, nu-ți poți vedea figura". □ Sub titlul ***Împotriva abaterilor de la spiritul de partid***, sunt prezentate detaliat lucrările „ședinței organizației de bază P.M.R. a scriitorilor din București", în care se hotărâse excluderea lui Al. Jar. □ Eugen Luca scrie câteva ***Note despre arta lui ION CĂLUGĂRU***: „Ca și Chaplin, Călugăru iubește și râde în același timp de personajele sale. Distanța dintre Călugăru și Chaplin devine impresionantă datorită însă personajelor pe care le iubesc, datorită tocmai viziunii largi marxiste a scriitorului nostru. Aceasta, deși amândoi uzează de procedee asemănătoare. Până și pe cei care-i învață pe eroii săi să trăiască demni, să se elibereze, să se realizeze, până și pe comuniștii pe care autorul îi admiră, nu-i scutește de săgeata unei ironii pentru o slăbiciune sau o meteahnă, de care nu se pot desprinde. [...] Chaplin e și el un protestatar. Dar ura lui n-are amploarea, deși are intensitatea urii din cărțile lui Călugăru, fiindcă, de obicei, Chaplin se mulțumește să lovească în fenomene minore oarecum și chiar dacă atacă teme majore, ca în filmul *Dictatorul*, vede numai păpușa nu și mânuitorul, iar critica sa e, astfel, fatalmente limitată, deși făcută totdeauna cu o foarte mare artă. Pe Călugăru îl preocupă manechinele, dar, datorită viziunii lui largi, el îl descoperă și pe trăgătorul de sfori".

• În „Flacăra", nr. 11, continuă ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***, desfășurată printre cititori. De această dată, răspund: un student (*Scriitorii preferați Mihail Sadoveanu și Dan Deșliu*), un elev de la liceul militar (*Pentru reeditarea unor lucrări clasice*), un contabil la căminul de copii (*Mai multe cărți interesante pentru copii*), un căpitan (*Despre* Străinul). Sunt înregistrate statistic și simple păreri: „Mai multe lucrări de satiră dorește tov. Scăunaș Aurel din Călărași, care sugerează o antologie de epigrame și volume de schițe din cei mai buni umoriști contemporani. Pentru mai multe și mai bune lucrări satirice se pronunță și tov. Petre Baciu din Giurgiu. Lucrări de orice gen literar, dacă sunt bine scrise – doresc tovarășii [...]. Pentru fragmente de roman – cu condiția de a avea un înțeles de sine stătător – se pronunță tovarășii [...]. Împotriva fragmentelor de roman – sunt tovarășii [...]". În finalul grupajului, C. Bozbici îi ia un interviu lui A. E. Baconsky (***De vorbă cu poetul A. E. Baconsky***) și, pe lângă firave declarații complezente („Problemele care stau în fața Congresului sunt nenumărate și toate privesc viața noastră scriitoricească"), obține de la intervievat rafale critice la adresa festivismului și a excesului de conținut „administrativ", din manifestările de tipul congreselor: „Festivul și administrativul sunt cele două extreme cu ciudate proprietăți magnetice pentru unii creatori, a căror acțiune ar trebui cel puțin atenuată. [...] Nu am în genere aplicații satirice. Totuși, nu pot să nu mă gândesc, de pildă, la un poet care apare la tribună și începe să felicite sala, să se felicite pe sine, să felicite cititorii, să arate semnificația, rostul, importanța etc., etc., apoi să scruteze viitorul în modul cel mai metaforic și mai intim cu putință. Pe de altă parte, văd poetul antrenat de acute și dramatice controverse administrative pe care ține să le rezolve la tribună, abordându-le sub diferite forme: moralistice, sentimentale – dar întotdeauna fals literare. El vede principala carență a poeziei noastre noi, în faptul că la Fondul Literar miercuri 23 XII-1950 – ședința a fost contramandată, că la Sinaia vin prea mulți copii și că sălile Pelișorului sunt prea sonore, că la redacții, de pildă, a *Gazetei Literare*, în anul 1955 n-au fost acceptate decât 20 din cele 34 de poezii prezentate de tineri poeți sub 21 de ani. Alteori, el se întristează pentru că cele mai multe dintre poeziile sale au apărut în cutare revistă pe pagina a II-a și nu I-a. Dar când au apărut în pagina I au fost publicate nu în stânga, ci în dreapta și anume sub o poezie a confratelui său. Motiv de anxietate poate fi și salutul prea rece al cuiva sau faptul că un alt poet e văzut prea adesea la Athenée Palace, bunăoară, și încă în tovărășia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceluiași critic. Și câte altele asemănătoare... Când se drapează în moralist, poetul administrativ începe invariabil cuvântul său cu formulele: *Eu îl iubesc pe tovarășul... și îi apreciez mult talentul, dar...* sau: *Eu mă mândresc cu prietenia tovarășului...* (Bine zice cunoscutul proverb: ferește-mă doamne de prieteni, că de dușmani mă feresc eu singur!)".

• În „Scânteia" apare cronica dezbaterilor desfășurate în Ședința organizației de bază P.M.R. a Scriitorilor din București (vizând raportul delegației C.C. al P.M.R. care a participat la lucrările Congresului al XX-lea al P.C.U.S.), într-un articol amplu (o pagină) intitulat ***Împotriva abaterilor de la spiritul de partid***. Dincolo de acest raport, ședința este dedicată însă condamnării unor tendințe „deviaționiste" ale unor scriitori, în special a lui Al. Jar. În cadrul acestor dezbateri care, se arată încă de la început, „contribuie la întărirea partidului și a democrației interne de partid, la îmbunătățirea muncii de partid" și care „se desfășoară în spiritul criticii și autocriticii principiale, combative", „au ocupat un loc important problemele luptei ideologice îndeosebi pe tărâmul literaturii și artei". Între altele, „influențele străine în ideologie se concretizează în prezent, la unii intelectuali [...] prin [...] tendința de a reveni la teza preluării necritice, în bloc, a întregii literaturi din trecut, de a reabilita, de pildă, estetica reacționară a lui Titu Maiorescu." Problema fundamentală semnalată în referatul ședinței (care face obiectul articolului) este aceea a ascuțirii luptei ideologice în contextul „destinderii" culturale posterioare morții lui Stalin, fenomen care generase, în opinia ideologilor partinici, nu doar o atitudine de „ploconire" în raport cu ideologiile reacționare și firește, o recuperare primejdioasă a operelor care le sunt tributare, ci și o minimalizare a literaturii obsedantului deceniu: „Nu întâmplător unele elemente influențate de ideologia străină încearcă să nege sau să micșoreze realizările literaturii noastre, născocind false «periodizări» ale literaturii de după 23 August, în care – în totală contradicție cu realitatea – perioada 1949-1953 este prezentată ca o perioadă de frânare a avântului literaturii și de regres, ignorându-se tendențios opere de valoare, ca: *Mitrea Cocor* și *Nada Florilor* de Mihail Sadoveanu, *Desculț* de Zaharia Stancu, *În satul lui Sahia* și *Bălcescu* de Eugen Jebeleanu, *Lazăr de la Rusca* și *Minerii din Maramureș* de Dan Deșliu, *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, *La porțile măreției* de Geo Bogza, *Desfășurarea* de Marin Preda, *Cetatea de Foc* de Mihail Davidoglu și multe altele create tocmai în această perioadă. Pentru a abate atenția scriitorilor de la problemele teoretice și practice și de la lipsurile actuale ale literaturii, la periferia vieții literare se face agitație în legătură cu unele metode greșite folosite în timp de activiști ai frontului ideologic. Se știe însă că aceste metode greșite (tendințe de administrare, critici exagerate, sentențioase; insuficientă atenție acordată laturii realizării artistice; manifestări de îngustime dogmatică în unele probleme teoretice ale creației literare) au fost dezbătute încă în anul 1953 la o ședință cu scriitorii, membri și nemembri de partid, organizată la Comitetul Central al partidului. După această ședință au fost luate măsuri serioase de îndreptare a lipsurilor. [...] Încercările diversioniste semnalate, se spune în referat, sunt o expresie a concepțiilor burgheze individualiste asupra creației literare, concepții îndreptate fățiș sau pe ascuns împotriva principiilor leniniste ale spiritului de partid în literatură". În continuare, articolul citează o serie de luări de poziție ale scriitorilor participanți la dezbateri, înfierând intervențiile „antipartinice" și „calomniatoare" ale unora (Al. Jar, în primul rând, și M. Davidoglu și I. Vitner, care îi luaseră apărarea) și apreciind discursurile profund angajate (și demascatoare în raport cu gestul revoltător al lui Al. Jar) ale altora (Ovid S. Crohmălniceanu, A. Baranga, M. Breslașu, R. Boureanu, Al. Sahighian, E. Frunză, E. Jebeleanu, M. Beniuc, D. Corbea, Petru Granea, M. Banuș, Paul Georgescu, M. Novicov ș.a.). Dincolo de aspectele de ordin teoretic/ideologic abordate și de analiza contextului literar (inclusiv a organizațiilor implicate în activitatea scriitorilor – Uniunea Scriitorilor, și a unor publicații care ridicau „probleme" – „Gazeta literară" condusă de Paul Georgescu, în care apăruse recent un interviu, calomnios la adresa partidului, al lui Al. Jar), punctul-cheie al dezbaterilor îl constituie „cazul" Al. Jar, scriitor care își permisese să aibă o „ieșire antipartinică, făcându-se purtătorul unor neadevăruri și calomnii josnice la adresa partidului, a Congresului al II-lea al partidului, a Comitetului Central, a «Scânteii», organul Comitetului Central și a masei membrilor de partid. Pornind de la propriile sale trăsături de om nesincer față de partid, fățarnic, spunând despre sine însuși că a dus «o viață dublă», Jar a atribuit cu nerușinare aceste trăsături tuturor membrilor de partid, tuturor comuniștilor. El a pretins în mod mincinos că partidul ar educa pe comuniști în spiritul lașității, al lipsei de curaj. Acestea sunt minciuni josnice. Participanții la adunarea activului raional au dat o replică plină de indignare încercării calomnioase a lui Jar de a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nega fapte îndeobște cunoscute, cum sunt promovarea de către partid, pe baza democrației interne, a dezbaterilor creatoare, autocritica deschisă făcută în documentele Congresului al II-lea al P.M.R., spiritul critic și autocritic, principial, curajos, în care partidul îi educă pe comuniști. [...] Jar a lansat fără rușine afirmația calomnioasă că membrii de partid «gândesc din ce în ce mai puțin». [...] Ridicându-se împotriva indicației date de partid de a se combate liberalismul față de manifestările ideologiei burgheze, Jar a cerut să se renunțe la lupta împotriva liberalismului. [...] Jar, pierzând orice simț al ridicolului, a «avertizat» că combaterea liberalismului ar pune „«în primejdie»" alianța dintre clasa muncitoare și intelectualitate. Jar a înfățișat cu rea credință situația literaturii, afirmând că în perioada în care s-a trecut la construirea socialismului – perioadă ilustrată în realitate, cum s-a arătat mai sus, prin numeroase opere valoroase – creația literară ar fi ajuns la dezastru. [...] Ieșirea lui Jar constituie un atac dușmănos, conștient și deliberat împotriva partidului. Așa cum s-a dovedit, el desfășura de multă vreme o acțiune dizolvantă în lumea scriitorilor, prin redacțiile revistelor literare, la casele de creație, în Uniunea Scriitorilor și în organizația sa de bază. Recent, într-un interviu publicat în „«Gazeta literară»", Jar s-a dedat la aceleași atacuri calomnioase împotriva regimului democrat-popular și a literaturii noastre lansând minciuna sfruntată că la noi în țară s-ar practica represiuni polițienești împotriva unor scriitori. El a încercat să-și creeze, pe cale demagogică, un prestigiu pe care nu-l putea obține prin producțiile lui literare «în serie», dar deficiente din punct de vedere calitativ. Numai datorită unei îngăduințe excesive și a slăbiciunilor criticii literare nu s-a făcut o analiză serioasă a producțiilor literare ale lui Jar, a fost posibilă apariția unor încercări de a-i atribui pe nedrept calificative umflate, cu toate că unii scriitori l-au criticat pentru schematism, denaturare a faptelor, naturalism. Nu au fost aduse la timp la cunoștința opiniei publice tendințele naționaliste care s-au manifestat într-una dintre lucrările lui Jar. Încă mai de mult, Jar a devenit exponentul răbufnirilor anarhice burgheze individualiste, s-a situat pe poziții potrivnice partidului în problemele creației literare". După expunerea, pe rând, a intervențiilor celor prezenți în legătură cu „crima" lui Al. Jar, în finalul articolului se consemnează sancționarea exemplară a acestuia – prin excluderea din partid (votată aproape în unanimitate, cu o abținere) – și a celor doi „acuzați" care și-au permis să-și manifeste solidaritatea cu unele dintre opiniile lui: M. Davidoglu și I. Vitner („în unanimitate sancționați cu vot de blam").

2 iunie

• Ca preambul la Congresul Scriitorilor din R.P.R., Mihai Novicov publică, în „Munca", articolul ***Zugrăvirea artistică a clasei muncitoare***, unde realizează un scurt bilanț al literaturii „muncitorești", care ar acoperi două „mari categorii" de scrieri: „prima – cele în care mediul unde se desfășoară acțiunea e cel muncitoresc" (în *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, *Oțel și pâine* de I. Călugăru, *Minerii din Maramureș* de Dan Deșliu, *În orașul de pe Mureș* de Francisc Munteanu ș.a.); „a doua – lucrările în care mediul acțiunii nu e muncitoresc, însă chipurile muncitorilor sunt în centrul subiectului" (*Bărăgan* de V. Em. Galan, *Pasărea furtunii* de Petru Dumitriu, *Desfășurarea* de M. Preda). Totodată, autorul articolului sesizează și paradoxul că „cele mai reușite chipuri de muncitori găsim nu în prima categorie, ci în a doua".

3 iunie

• În „Munca" apare, sub semnătura lui Ioan Ionescu, reportajul ***Brigadierul Constantin Nehoianu a înțeles idealul lui Pavel Corceaghin***, povestea unui ins care și-a schimbat radical atitudinea față de muncă în urma lecturii romanului lui N. Ostrovski.

7 iunie

• „Gazeta literară" se deschide cu editorialul lui Petru Dumitriu ***Către el siglo de oro***: „literatura noastră își va cunoaște abia de acum înainte vârsta fericită a marilor capodopere, a cărților care să aibă preț pentru omenirea întreagă, *el siglo de oro, veacul de aur*". □ Tot pe prima pagină, Savin Bratu publică o ***Scrisoare despre adevărul integral***: „«Adevărul integral» al vieții noastre este cel care se dezvăluie în sensul dezvoltării societății noastre, perioada trecerii spre socialism. Adevărul întreg al vieții noastre nu poate fi exprimat numai prin forțele înaintate ale societății, pentru că ele «coexistă», în lupta de clasă, în lupta între vechi și nou, cu forțele reacționare, retrograde, înapoiate, ale societății. [...] Dar adevărul întreg al vieții noastre nu poate fi exprimat niciodată ignorându-se sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subapreciindu-se forțele înaintate, mersul înainte al societății noastre." □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Nagy Istvan este intervievat de către H. Zalis, iar Aurel Baranga de către D.S. [Doina Sălăjan? sau S. Damian?]. □ Cu același scop se publică referatul prezentat de Mihail Petroveanu la plenara secției de poezie („Realismul socialist este departe de a presupune un singur stil, de a exclude originalitatea. Numai o înțelegere mecanică, superficială a metodei ce stă la baza noii literaturi poate crede acest lucru. Faptul că unele poezii seamănă cu altele atât de mult încât poți combina strofe aparținând la diverși autori și obține o poezie «unitară», aceasta nu e vina metodei, ci a poeților respectivi) și de Florin Tornea la plenara secției de dramaturgie a U.S.R. („Părerile despre o presupusă «pauză în lupta de clasă» au slăbit în bună măsură, pe planul preocupărilor creatoare ale unor dramaturgi, de a urmări miezul vieții și problemele vieții noastre și au lăsat ca unele înclinări ce țin de vechi experiențe, de vechi deprinderi, să-i poarte spre teme periferice. Această falsă formulă a «pauzei» și a acestui liberalism explică și ea în bună măsură, după părerea mea, întârzierea tematică de astăzi care se manifestă în dramaturgia noastră. Formula aceasta care îmbie spre minimă rezistență trebuie efectiv, nu numai în intenție, să fie îngropată."). □ Aniversând 145 de ani de la nașterea scriitorului, Al. Oprea punctează câteva ***Semnificații actuale ale criticii lui V. G. Belinski***.

8 iunie

• În „Contemporanul", la „Cronica optimistului", G. Călinescu scrie despre ***Naturalism***: „Mulți naturaliști cred că descriind crud urâtul moral fac operă salutară. Însă tabloul naturalist al vieții deșteaptă în suflet tristețe și apatie. Și deci scriitorul care, orice ar zice unul și altul, face operă educativă, e îndatorat să dovedească prin eroi pozitivi sau prin reacțiuni de rezistență la rău că omul poate învinge abjecția. Omul care a capitulat cu desăvârșire e o ființă bolnavă și nu prezintă interes decât pentru clinicieni. – Cum văd eu, scriitorul realist se ocupă cu conștiințele luptătoare. – Categoric.". □ La rubrica „Tribuna creației", Petru Dumitriu tratează despre ***Lupta pentru realism în proza noastră epică***: „În proza epică se dă o luptă între două metode artistice și totodată între cele două concepții despre univers, care le stau la bază. Lupta aceasta a început încă în secolul trecut și a continuat în prima jumătate a celui de față. Ea s-a desfășurat și în opera câte unui singur scriitor; ba se face uneori simțită și înlăuntrul *unei* cărți. În mare măsură, lupta aceasta este prezentă și înlăuntrul literaturii epice din ultimii zece ani. *E lupta dintre realism și naturalism*". Partea a II-a va fi publicată în numărul următor al revistei.

9 iunie

• Strungarul Alexandru Lungu semnează în „Munca" un articol cu titlul ***Vă așteptăm printre noi, tovarășe Geo Bogza...***, prin care îl invită pe scriitor să vadă la fața locului transformările prin care a trecut rafinăria din Câmpina în anii ce s-au scurs de la reportajul pe care autorul *Cărții Oltului* îl consacrase întreprinderii.

• În „Scânteia" e publicat poemul *1907* de Tudor Arghezi, unul dintre textele care au permis recuperarea și reabilitarea poetului a cărui operă fusese pusă la index în perioada obsedantului deceniu. Mai jos, pe aceeași pagină, apar poeziile *Amintiri din 45* de Veronica Porumbacu și *Fetiței mele* de E. Jebeleanu.

10 iunie

• „România liberă" se ocupă de pregătirile pentru Congresul Scriitorilor din R.P.R.. Într-un grupaj tematic, Demostene Botez scrie: ***Așteptăm dezbateri creatoare***, iar Ion Marin Sadoveanu prezintă starea generală de spirit ***În ajunul adunării noastre***.

14 iunie

• Pe prima pagină din „Gazeta literară" apar articole semnate de Petru Dumitriu (***Omul – un singur tot***), Zaharia Stancu (***Congresul nostru***) și Tudor Arghezi (***Un Congres al scriitorilor***). □ Sub genericul „Scriitorii salută congresul", același număr al revistei cuprinde numeroase „adeziuni", semnate de Dumitru Almaș, Al. Andrițoiu, Ticu Archip, A.E. Baconsky, G. Bacovia, Camil Baltazar, Maria Banuș, Eugen Barbu, Ury Benador, Radu Boureanu, Scarlat Calimachi, Eusebiu Camilar, Vladimir Colin, Nicolae Deleanu, Mihail Davidoglu, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, C. Ignătescu, Ștefan Iureș, Gică Iuteș, Al. Jebeleanu, Eugen Jebeleanu, Nicolae Jianu, Al. Kirițescu, Horia Lovinescu, Tudor Măinescu, Aurel Mihale, Sanda Movilă, Șerban Nedelcu, Mihai Novicov,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cezar Petrescu, Ion Pas, Perpessicius, Aurel Rău, Svetomir Raicov, Mihail Sorbul, Alfred Margul Sperber, Mircea Șerbănescu, Nicolae Tăutu, Virgil Teodorescu, Cicerone Theodorescu și Tiberiu Vornic. □ Tot ca avanpremieră la Congres e reprodus și referatul prezentat de Savin Bratu la plenara lărgită a Comisiei de critică literară a U.S.R.: „Cred că de o arzătoare necesitate ar fi efortul comun al nostru, al tuturora, pentru elucidarea diferiților termeni în uz, în special a diferitelor «isme» care circulă curent, lipite ca niște etichete, înlocuind analiza serioasă, tocite adeseori și nu odată impropriu întrebuințate. Ne referim în primul rând la chestiunile amintite ca: *idilism* și *negativism* și la altele ca: *schematism, naturalism, sociologism, impresionism, estetism* etc. Toate acestea au un conținut real, a cărui înțelegere e hotărâtoare în lupta ideologică și artistică, dar adeseori sunt împrumutate arbitrar, cu iresponsabilitate și improprietate a termenilor. [...] O altă muncă de precizare terminologică, nu lingvistică în primul rând, ci profund ideologică și filosofică, este aceea pe care cred că trebuie s-o ducem în legătură cu clarificarea diferitelor categorii estetice și a diferitelor expresii uzuale ale criticii literare burgheze pe care, noi, azi, trebuie să le folosim numai în concordanță limpede și sigură cu principiile esteticii marxist-leniniste. Se manifestă, îndeosebi în critica unora dintre tineri, tendința de a-și împestrița fără discernământ scrierile cu elemente ale vocabularului critic vechi, neasimilate, nevalorificate critic. Acesta, împreună cu o căutare de neologisme și cu afectarea intelectuală sau pur și simplu cu neglijență, duce nu odată la prețiozitate ridicolă – desfășurată în fraze interminabile – care trebuie să fie combătută." □ Mihail Sadoveanu publică *Liță Sofia*, un fragment din romanul *Cântecul mioarei*. □ În articolul ***Sens alterat***, Mihai Gafița aduce câteva precizări cu privire la semantica proletcultismului: „Termenul «proletcultist», aplicat unui scriitor, unui critic sau numai unei scrieri, este, evident, unul care situează dintr-odată pe cel etichetat astfel sau creația caracterizată cu această apreciere în afara literaturii legate de popor, în afara câmpului artei noastre realist-socialiste. Termenul reprezintă o condamnare definitivă a însăși poziției inițiale de plecare a scriitorului respectiv, a scrierii de care e vorba. Tocmai de aceea e necesară o severă analiză, o profundă cunoaștere a sensului exact a sensului *exact* și *întreg* al termenului din partea aceluia care-l folosește, pentru a nu-l transforma din semnalarea principială a unei primejdii [...] într-un simplu exercițiu de etichetare, lipsit de temei și răspundere. Proletcultismul se caracterizează prin negarea principiului îndrumării literaturii de către partid, prin dispreț față de moștenirea culturală a trecutului, față de tradițiile progresiste ale literaturii. Proletcultiștii de acum câteva decenii negau moștenirea, în numele unei arte «pur proletare», în numele unei «arte a viitorului». În mod evident, nu era aici numai o confuzie asupra problemei celor două culturi existente în orice societate cu clase antagonice, asupra faptului că nu trebuie socotit drept cultură și artă burgheză tot ce s-a creat sub jugul societății capitaliste. Proletcultiștii țînteau mult mai departe. Ei urmăreau ruperea culturii socialiste de tradițiile naționale, «autonomia» artei și culturii față de popor, față de partid. [...] Termenul proletcultism nu poate fi utilizat pentru a desemna slăbiciuni în realizarea artistică a unor teme, în a defini schematismul unor opere, idilismul sau negativismul, retorismul gol sau imagismul exagerat – fără pericolul de a abate atenția de la înseși aceste deficiențe." □ Două necrologuri – semnate de Mihail Petroveanu și Petru Vintilă – anunță moartea lui Emil Dorian și a lui Ioachim Botez.

15 iunie

• „Contemporanul" apare sub lozinca ***Salut Congresului scriitorilor***. Contribuie cu articole: G. Călinescu (o „cronică a optimistului" dialogată, intitulată ***Congresul scriitorilor***, în care combate „arta pentru artă" și susține „arta cu tendință": „ – Vreau să salut apropiatul Congres al scriitorilor români și mă gândesc să spun câteva cuvinte despre ideea care cred eu că face cu putință ținerea unei astfel de reuniuni. – Și care este după dumneavoastră această idee? – Că nu există artă pentru artă. Un congres al scriitorilor puri ar fi un nonsens, sau o simplă agapă, sau în fine o adunare cu scopul de a discuta anumite chestiuni practice, precum ar fi raporturile dintre autori și editori. Congresul nostru se face pentru o utilitate specială, el va dezvălui câte lucruri bune s-au făptuit în materie de creație literară, ce lipsuri mai sunt, încotro trebuie să se îndrepte sforțările scriitorilor în viitor. Ce mai vorbă? Avem de-a face cu un congres al scriitorilor socialiști, puși în slujba unui țel, care este construcția socialismului, cu o adunare de muncitori ai condeiului care au o tendință. Congresul are tocmai rostul de a discuta dacă tendința, linia, cum s-ar zice, a fost realizată. [...] – Știți ce a zis un critic: «Unde începe tendința, acolo încetează arta». – Rău a spus criticul dumitale. Dacă zicea: «Unde începe tezismul» atunci era altă socoteală, aș fi fost de acord cu el, căci scriitorul nu trebuie să «ilustreze»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teza, ci să oglindească tendința. [...] – Ce facem însă cu «autonomia artei»? – Autonomia artei nu înseamnă altceva decât că interesul oamenilor pentru problemele vieții este exprimat altfel decât în știință sau în faptă, adică metaforic, la modul etern. Arta nu e știință împodobită, ci o reprezentare sensibilă a vieții."), Tudor Arghezi (***Mărturisiri***: „Gura omului umblă mai repede ca mintea și poate spune în beția de sine sumedenii de nerozii negândite și, când s-a trezit, se căiește că nu și-a mușcat limba mai înainte de a și-o fi fost lăsată să aiureze. Iată de ce, iubiți colegi din tineret, vă trimit un mesaj de bun sosit, cu o săptămână mai devreme și în scris; căci dacă mă știu colegii, tot din scris or fi auzit de cel care le trimite urarea de față."). □ Într-un grupaj, sunt incluse versuri de Marcel Breslașu (*Așa-zise jocuri de cuvinte*), Kiss Jenö (*În dumbrava de castani*, trad. de H. Grămescu), Mihu Dragomir (*Mâine*), Alfred Margul Sperber (*Poetul și poporul*, cu mențiunea „Închinat Congresului scriitorilor din R.P.R.", trad. de M. Djentemirov), Vlaicu Bârna (*Artistul*), Dumitru Corbea (*Cântec fără lacrimi*), Al. Andrițoiu (*Ce repede am uitat!*). □ Participă la ancheta ***Scriitorii despre congresul lor*** („În întâmpinarea Congresului scriitorilor din R.P.R., redacția noastră s-a adresat unor scriitori cu următoarele întrebări: 1. Care este, după dumneavoastră, problema Nr. 1 a Congresului?; 2. În ce măsură vă privește personal această problemă?; 3. ... Și căile ei de rezolvare?"): Mihu Dragomir, Petru Dumitriu („1. Problema numărul unu a Congresului e de-a limpezi problema numărul unu a literaturii noastre. Și anume, să creăm opere de asemenea valoare, încât să impună conștiinței omenirii întregi, experiența istorică și valorile omenești ale poporului nostru, așa cum au știut să facă pentru popoarele lor și mai mici decât al nostru: H. Ibsen, A. Strindberg, B. Bjornson. H.C. Andersen, Ch. de Coster, Knut Hamsun, Sigrid Undset, H. Laxness. 2. Într-o oarecare măsură. 3. Calea e una singură: să scriem acele opere și să fim sprijiniți de poporul nostru. Cred că le vom scrie și sunt sigur că vom fi sprijiniți."), Eugen Frunză, Valentin Heinrich, Eugen Jebeleanu, Kovács György, Horia Lovinescu, Mihail Novicov, Marin Preda („Problema nr. 1 a Congresului mi se pare că este însuși Congresul: în ce sens? În sensul reușitei lui, adică numărul aproape infinit de probleme care pot fi ridicate în legătură cu creația să-și găsească răspunsul potrivit sau să fie descoperite căile care pot duce la răspuns. Discuțiile pe tema dezvoltării literaturii noastre până în prezent, discuțiile la raportul general și la rapoartele secțiilor, adică problemele care pot fi ridicate în legătură cu succesele și insuccesele literaturii noastre până în prezent, nu pot fi nelimitate, dar cine poate limita sfera preocupărilor în legătură cu viitorul literaturii noastre? Aceasta e după mine problema arzătoare și de cel mai mare interes pentru noi toți, aceea de a extinde limita preocupărilor creației artistice la un nivel atât de înalt încât această extindere nu numai să nu-și găsească precedent în istoria dezvoltării literaturii noastre, dar să constituie în același timp acel popas memorabil din viața noastră spirituală în care scriitorii, oprindu-se o clipă să se odihnească, întind la pământ uriașa și misterioasa hartă a naturii umane și sociale și încearcă să descifreze pe ea drumul propriu de dezvoltare. Putem fi oare îndreptățiți să sperăm la o asemenea amploare a preocupărilor? În orice caz, pentru mine aceasta este problema numărul unu. 2. Descifrarea drumului propriu în creație e o problemă neliniștitoare. Puterea noastră creatoare se află deseori în conflict dureros cu aspirațiile noastre (cu excepția clipelor amăgitoare când suntem fericiți să credem că în ultima noastră lucrare am reușit să spunem ceea ce am dorit). Viața noastră literară în ansamblu, relațiile noastre, adunările, discuțiile, activitatea criticii literare, gustul opiniei noastre publice, problemele epocii noastre (probleme pe care partidul ni le explică neobosit) toate acestea sunt menite să ne influențeze, să joace un rol determinant în lupta pentru armonizarea aspirațiilor noastre creatoare, luptă al cărei rezultat este încă un roman sau încă un poem, încă o piesă de teatru sau încă un studiu de critică literară. Congresul scriitorilor este și el un astfel de eveniment și problema reușitei lui mă privește personal, exact în sensul arătat mai sus. 3. Cu alte cuvinte, ce cred eu că trebuie făcut ca Congresul să reușească? La recentul Congres al matematicienilor s-au remarcat două condiții care au determinat reușita deplină a congresului. Întâi o bună organizare a desfășurării lui și al doilea, calitatea rapoartelor și a comunicărilor. Putem, prin urmare, să ne închipuim ce obstacol greu de înlăturat ar deveni la noi un raport rău gândit sau insuficient pregătit. Calitatea rapoartelor însă nu trebuie să determine în mod absolut calitatea comunicărilor pe care le au de făcut scriitorii. Cu alte cuvinte, consider că o condiție a reușitei Congresului e punerea în practică a ideii pe care fiecare scriitor o are despre acest eveniment, adică, un eveniment care oferă prilejul de a comunica celorlalți scriitori și opiniei publice lucrul cel mai important pe care îl gândește sau l-a gândit în ultimii ani un scriitor". □ Radu Popescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

publică prima parte a studiului ***Varietatea profilurilor în poezia noastră***; în următoarele numere ale revistei vor apărea părțile II-III.

• În „Flacăra", nr. 12, apare partea a III-a din ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***. Răspund: o elevă (*Poetul Mihai Beniuc – așa cum îl cunosc*), un student la Istorie (*Păreri de cititor despre Zaharia Stancu*), doi locuitori din două comune ale patriei (*De ce mi-a plăcut* Bărăgan; *Cartea pentru copii să fie vie ca sufletul lor*). Pe final, sunt inserate *Spicuiri din răspunsurile cititorilor* – **Cărțile preferate**: *Mitrea Cocor*, *Nada florilor*, *Pasărea furtunii*, *Moromeții*, *Străinul*; *Apostol* de Cezar Petrescu („pentru că descrie lupta omului împotriva prejudecăților societății dintre cele două războaie"); *Brazdă și Paloș* de Radu Theodoru („care m-a ajutat să-l văd pe Mihai Viteazul în adevărata lui lumină și să mă edific mai bine asupra frământărilor epocii"); „Lucrările lui Petru Dumitriu, poeziile lui Victor Tulbure, *Citadela sfărâmată* a lui Horia Lovinescu; *„Aventură în lunca Dunării*, de M. Sadoveanu, *Poarta furtunilor* de E. Camilar, versurile lui Florin Mugur și Mircea Pavelescu"; „Cărțile lui Jules Verne și Al. Dumas, precum și povestirile științifico-fantastice ale lui Radu Nor și M.I. Ștefan"; *Act venețian* de Camil Petrescu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu; *Floarea vieții* de Aurel Mihale; *În împărăția soarelui* de Eusebiu Camilar; „Poemul lui Eugen Jebeleanu, *Bălcescu*"; „poeziile lui Rusalin Mureșanu și Violeta Zamfirescu"; *J.B.C. trece cortina* de S. Fărcășan; *Paravanul de aur* de I. Ludo, *Mielul turbat* de Aurel Baranga; „Cel mai bun roman pe care l-am citit anul acesta a fost *Străinul* de Titus Popovici. Dacă aș sta de vorbă cu autorul, aș face câteva observații asupra eroului principal, care este cam prea serios pentru vârsta lui"); *„Frații Jderi*, *Ucenicia lui Ionuț* și *Izvorul alb* de Mihail Sadoveanu, cu deosebire pentru măiastra descriere a frumuseții naturii românești". **Despre critica literară**: „Dintre lucrările criticilor literari prefer pe cele ale lui Savin Bratu, M. Gafița și G. Horodincă, care scriu limpede și argumentat."; „Îmi plac criticii Dumitru Micu, Sergiu Fărcășan și Eugen Luca. Aș dori însă în critica noastră literară mai puține dispute de dragul disputelor."; „Îi rog pe critici – în special pe cei de la *Gazeta Literară* – să scrie mai pe românește, adică pe înțelesul maselor de cititori." (L. Volovici, Iași); „Singurul contact cu criticii literari l-am avut prin *Contemporanul* și *Gazeta Literară*. Unele articole semnate de Ov. S. Crohmălniceanu, Horia Bratu, Mihai Gafița, Radu Popescu și M. Novicov, au fost deosebit de instructive și le-am citit cu interes, reușind să-mi formez noțiuni mai clare despre «erou pozitiv», «realism în artă», «contemporaneitate»"; „Criticii noștri dau un ajutor prețios cititorilor în alegerea și înțelegerea cărților. E drept însă că uneori se folosesc de termeni mai greu de înțeles de către marea masă de cititori". **„Comenzi" ale cititorilor**: „Aș dori ca Mihai Beniuc să scrie un poem despre revoluția de la 1848 din Ardeal, să zugrăvească zbuciumul acelor ani, așa cum a făcut-o în lucrările sale care m-au fermecat: *Vulturul răzbunării*, *Chivără Roșie*, *Umbra lui Gelu*, *Aicea printre ardeleni*."; „M-aș bucura dacă M. Sadoveanu ar scrie noi cărți despre viața oamenilor din orașele și satele moldovenești din zilele noastre."; „Dan Deșliu să scrie un poem despre eroismul constructorilor hidrocentralei V.I. Lenin de la Bicaz."; „Camil Petrescu să ne dea mai degrabă volumul III din *Un om între oameni*."; „Cred că scriitorii satirici ar trebui să se ocupe mai mult de problema tinerilor absolvenți de facultăți care se codesc să muncească la țară. Aș vrea să-l văd satirizat și pe tânărul « inginer » care știe să se coafeze cu creastă de cocoș, dar nu știe să facă o schiță pentru comasare la o întovărășire sau gospodărie colectivă nou creată.".

• Articolul de fond din „Scânteia" are titlul ***Pentru avântul literaturii noastre*** și este ocazionat de apropiata deschidere a lucrărilor Congresului Uniunii Scriitorilor. Pe de o parte, articolul are scopul de a impune o anumită conduită scriitorilor, care sunt îndemnați să nu se piardă în „fricțiuni mărunte pentru supremație". Pe de altă parte, obiectivul acestui text este de „a face o analiză judicioasă a activității literare de până acum" și de a valida realismul socialist ca „metodă de creație și în perioada următoare".

16 iunie

• În avanpremiera Congresului Scriitorilor din R.P.R., Nicolae Jianu publică, în „Munca", articolul ***Despre unele probleme ale prozei***, în care se pronunță, între altele, împotriva idilizării muncitorimii în literatură: „Lenin spunea că noi vrem să construim socialismul cu oamenii pe care i-a educat capitalismul, i-a corupt, i-a depravat, dar pe care în schimb i-a călit în luptă. Iată încă o indicație prețioasă asupra sarcinilor literaturii realist-socialiste. A închide ochii [...] în fața reziduurilor moralei burgheze, înseamnă să rămâi un plăsmuitor de fantasme."**16 iunie**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

• Marin Preda propune spre dezbatere în „Scânteia" *O problemă de etică scriitoricească*. Pornind de la problema îndelung discutată, îndeosebi în preajma Congresului Scriitorilor, a ierarhizărilor canonice într-un context al proliferării operelor schematice, autorul articolului subliniază responsabilitatea scriitorului pentru opera pe care o publică: „Este evident că, de pildă, o viziune schematică aparține scriitorului respectiv, în opera sa el e acela care e răspunzător de ea. De ce prin urmare acceptă el o astfel de viziune asupra vieții, când intuiția sa de artist ar trebui să-l îndemne să se abțină? Pentru mine e limpede că scriitorul respectiv cedează unor factori exteriori și interiori care n-au legătură cu arta, și anume întâiul factor – dușman nemilos al creatorului – și care constă în perspectiva unui succes fără efort (succes care i se sugerează scriitorului de către unii critici literari lipsiți de exigență sau conștiință artistică) și în al doilea rând unui factor exterior care este necesitatea unui avânt rapid al creației literare, necesitate rău înțeleasă de unii din cei însărcinați cu editarea, publicarea sau îndrumarea creației". Dincolo de asumarea acestei responsabilități față de propria creație, scriitorul trebuie să se raporteze în permanență la „o etică superioară, de răspundere față de popor".

17 iunie

• În „Munca", Demostene Botez publică articolul ***Contemporaneitatea poeziei de azi***, în care termenul din titlu este explicat astfel: „Contemporaneitate pentru un poet înseamnă a nu scrie despre Caragiale, ci despre Doftana; a nu scrie despre Niagara, ci despre barajul de la Bicaz; a nu scrie despre piramida lui Keops, ci despre termocentrala de la Borzești și despre locuințele muncitorești din Ferentari; a nu scrie despre Cezar și Cleopatra, ci despre dragostea curată a oamenilor de azi; a nu scrie despre plugul de lemn de pe vremea lui Decebal, ci despre tractorul (da! despre tractor!) de astăzi; a nu scrie un roman despre viața fenicienilor, ci despre viața oamenilor de astăzi; a nu scrie o trilogie despre luptele lui Alexandru Machedon, ci despre lupta minerului din Maramureș; este a scrie despre Horia, despre Lazăr de la Rusca, despre Ilie Pintilie, care, deși nu mai sunt, nu trăiesc aievea în zilele de azi, trăiesc și sunt totuși vii în inimile celor din popor." □ În același număr al ziarului, Sorin Holban publică reportajul ***În satul Moromeților***, unde autorul își mărturisește nerăbdarea cu privire la apariția volumului secund al romanului: „Cât de interesantă ar apărea viața de azi a satului Siliștea-Gumești, descrisă de talentul viguros al lui Marin Preda!"

• Ovid S. Crohmălniceanu propune în „Scânteia" o dezbatere asupra direcțiilor și tendințelor criticii contemporane, într-un articol intitulat ***Din problemele actuale ale criticii***. Punctul de plecare este același caz Jar, devenit contramodelul exemplar de abatere de la norma / legea partinică, pentru a cărui promovare, anterioară „ieșirii" dușmănoase, critica poartă, în opinia publicistului, o mare responsabilitate. Demersul lui Ovid S. Crohmălniceanu își asumă, așadar, sancționarea acestei erori, datorată „lipsei de principialitate", subliniind însă, în egală măsură, realizările notabile și „reale[le] progrese" reperabile în câmpul acestei ramuri a științei literaturii: „cu toate cusururile ei, educată de partid, îndrumată de partid și în măsura în care a animat-o spiritul de partid, critica noastră actuală are însemnate realizări. Nu fac decât să amintesc, cu totul în fugă, contribuția ei la preluarea moștenirii clasice – naționale și universale – munca depusă în această direcție de cercetători cu un vechi prestigiu ca G. Călinescu, Tudor Vianu, P. Panaitescu-Perpessicius, sau de alții mai noi ca Silvian Iosifescu, Ion Vitner, C. Breazu, Ion Manole, Const. Ciopraga, Vera Călin ș. a." Sunt menționați, apoi, pentru contribuții substanțiale, N. Tertulian (cu un studiu [...] combativ și de severă ținută științifică" despre T. Maiorescu), Savin Bratu, Paul Georgescu, Vicu Mândra, Radu Popescu, Horia Bratu, mai tinerii S. Damian, Dumitru Micu, Georgeta Horodincă și Lucian Raicu, ale căror studii, articole și volume sunt dovada creșterii simțitoare a nivelului cultural al criticilor contemporani. Există însă, arată Crohmălniceanu, și „fenomene întristătoare" care fac dovada unor „slăbiciuni" ale discursului critic al epocii: între altele, greșeli ideologice grave cum ar fi „liberalismul" (în numele combaterii proletcultismului) și „dogmatismul", doar aparent opuse, în realitate strâns legate între ele, care „se complectează, adesea se sprijină reciproc". Criticul condamnă, în egală măsură, lipsa „de principialitate și de combativitate", „tendința de nivelare a talentelor, de întunecare a lor în marea mediocrităților literare" (exemplele oferite sunt, între altele, cel al volumului mai vechi al lui N. Moraru, *Studii și eseuri*, în care „printre prozatorii de seamă ai anului 1948-1949 erau citați Petru Dumitriu și Marin Preda, alături de Gheorghe Ionașcu, Victor Dumitrescu, Caius Niger" sau cel al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

așezării pe aceeași poziție, într-o cronică a lui A. E. Baconsky din „Steaua" – nr. 12 / 1955 – a *Moromeților* și a ultimelor volume ale lui Petru Vintilă), precum și „adulare[a] grosolană", „tămâierea", „elogiile fără rezerve", „indulgențele" față de unii poeți (E. Jebeleanu, M. Beniuc) inclusiv pentru opere de o slabă valoare estetică.

18–23 iunie

• Au loc la București lucrările Congresului Scriitorilor din R.P.R. Tudor Arghezi apare în prezidiul Congresului. ***Cuvântul de deschidere*** al lui Mihail Sadoveanu și raportul lui Mihai Beniuc, dar și relatări, rezumate ale sesiunilor și alte rapoarte prezentate apar pe parcursul acestor zile în numeroase publicații: „Scânteia", „Scânteia Tineretului", „România liberă", „Munca" etc. Prezentăm, de aceea, o sinteză a acestor documente și a diferitelor relatări ale lucrărilor Congresului, care se regăsesc, practic, în forme aproape identice în toate aceste publicații, așa cum apar ele în ziarul „Scânteia", în perioada precizată. În discursul de deschidere, Mihail Sadoveanu afirmă că „artistul de astăzi e un om al epocii actuale și are a vorbi în opera lui de o lume în transformare", trebuie să se „adreseze poporului muncitor ieșit din revoluție, care construiește socialismul." „Poetul să dea oamenilor de astăzi, poporului muncitor care se ridică, o literatură a sufletului său nou, a ezitărilor și izbânzilor, a complexului de drame asociate cu dezastrele și înfrângerile unora, cu luminarea sufletească a altora." □ Raportul prezentat de Mihai Beniuc se intitulează ***Literatura din R.P.R. și posibilitățile ei de dezvoltare*** și este prezentat, într-o variantă prescurtată de „Scânteia" cu următoarele subtitluri datorate redacției: ***Pe o cale nouă*** (cu o referire firavă la „reabilitarea" lui Arghezi: „O deosebită însemnătate a avut încă din 1948 [...] articolul tov. Sorin Toma din Scânteia, care, studiind atât aspectele pozitive, cât și cele negative ale poeziei lui Tudor Arghezi din trecut, a luat atitudine împotriva formalismului și a decadentismului și a deschis focul împotriva principalelor primejdii din afară pentru poezia noastră. Dar acest studiu, din cauza unor exagerări și a concluziei nejuste cu privire la perspectivele creației lui Tudor Arghezi, a contribuit la o temporară izolare a marelui poet"); ***Avântul literaturii*** (cu precizări privind obtuzitatea și excesele comise, îndeosebi de Ion Vitner, în valorificarea poeziei eminesciene, redusă aproape la o sigură piesă pozitivă, *Împărat și proletar*, și cu referiri cifrice – 4941 de titluri din 1949 până în aprilie 1956); ***Pentru zugrăvirea măiastră a omului nou*** („Există însă uneori în cărțile noastre, pe scenele noastre, în filmele noastre așa zișii comuniști, care la prima vedere sunt îmbrăcați ca oamenii, repetă cuvinte omenești și fac mișcări ca omul. Dar foarte repede îți dai seama că, dacă li s-ar rupe costumul, ar ieși câlții din ei și rumegușul de lemn; că vorbele lor, deși parcă le-ai citit în broșuri și în ziare, sunt spuse mecanic așa cum oftează mecanic o păpușă apăsată pe pieptul ei de cârpă"); ***Despre realismul socialist*** (exemplele de abatere de la linia realismului socialist sunt piesa *Satul fără dragoste* de Radu Boureanu, și un fragment din romanul *Groapa* de Eugen Barbu, ambele publicate în Viața Românească); ***Libertatea creației și personalitatea scriitorului*** („Atitudinea pentru un timp rezervată și păgubitoare intereselor literaturii față de Tudor Arghezi, critica represivă față de unele greșeli reale ale lui Ov. S. Crohmălniceanu sau față de o nuvelă a lui Marin Preda, supunerea la lungi și interminabile discuții ale unor lucrări ale lui Eusebiu Camilar sau Cicerone Theodorescu; judecata dogmatică și slaba fundamentare a criticilor aduse lui Ion Vitner cu prilejul discutării problemelor tipicului în aprilie 1953, în discuțiile despre poezie, Mariei Banuș pentru niște versuri cu grabă judecate intimiste și lui Marcel Breslașu pentru niște declarații deschise și sincere care îl făceau suspect de înveterat formalist și decadent – toate acestea și altele au fost nesănătoase manifestări ale acelei epoci. Culminante ca greșeli în acest sens au fost discuțiile cu privire la tipic în aprilie 1953, prin dogmatism și sententiozitate"); ***Sarcinile noastre*** („Noi, scriitorii, facem parte din sectorul ideologic al vieții poporului nostru și suntem chemați să contribuim la lupta lui actuală"). □ În a doua zi a Congresului (19 iunie), conform ziarului „Scânteia" din 20 iunie, Petru Dumitriu a expus co-raportul publicat de cotidianul partidului în ziua următoare sub titlul ***Coraport asupra problemelor prozei noastre epice.*** Textul este clișeizat, insistă asupra căutărilor sau a transformărilor „pozitive" ale scrisului unor prozatori afirmați în interbelic (între care Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu) și a succeselor celor noi, cu un plus de aprecieri pentru proza lui Marin Preda. Raportul indică naturalismul drept dușman și pericol principal al prozei momentului și „stăruie îndeosebi asupra ideii că realismul trebuie să fie captivant". La discuțiile pe marginea raportului a participat Geo Bogza, Lucia Demetrius, Dumitru Corbea, Cezar Petrescu și Eusebiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Camilar. □ În aceeași zi, după-amiază, Dan Deșliu prezintă ***Coraportul asupra problemelor poeziei***: „Sarcina primordială a literaturii realist-socialiste – aceea de a înfățișa chipul omului nou, al constructorului socialismului care-și transformă patria și se transformă pe el însuși – a început să se realizeze în poezia noastră îndeosebi prin epică". Raportul se dovedește destul de critic față de lipsa de înțelegere pentru efortul făcut de unii poeți (Arghezi și Cicerone Theodorescu) „formați la școala vechii estetici, adepți, în trecut, ai formalismului, decadentismului, naturalismului" de a se îndrepta, față de manifestările „cultului personalității" în lumea literară care pot conduce la false ierarhii, față de intoleranța manifestată pentru creațiile lirice, mai ales când acestea abordează tema dragostei. Dintre cei care au vorbit pe marginea raportului este de remarcat intervenția lui Victor Felea, care „a combătut limbajul primitiv și anacronic, faptul că în unele poezii abundă imaginile nesugestive, simpliste." Critica sa îi vizează, printre alții, pe Dan Deșliu și Eugen Frunză. □ În dimineața zilei de 20 iunie (cf. „Scânteia" din ziua următoare), Paul Georgescu prezintă ***Coraportul despre problemele criticii literare***. Raportorul combate tendința de a stabili limitele unor scriitori din trecut „fără o analiză concretă a împrejurărilor istorice" și evidențiază necesitatea de „a combate mai departe tendința liberalistă, necritică față de estetica reacționară a lui Maiorescu, Lovinescu și îndeosebi față de operele decadente dintre cele două războaie, când presiunea ideologiei burgheze a fost extrem de puternică". Enumerând succesele, Paul Georgescu remarcă îndeosebi faptul că, în ansamblul ei, critica literară „a reușit să înfrângă principalele poziții ale esteticii burgheze. De la o critică predominant reacționară, idealistă și estetistă, s-a ajuns acum la o critică predominant științifică, partinică". Cât despre sensul criticii, raportorul afirmă: „Întrebarea fundamentală pentru critica literară este dacă opera servește - și anume în ce măsură o face – cauza scumpă a poporului nostru". Dintre vorbitorii care au intervenit după prezentarea raportului lui Paul Georgescu, se remarcă Zaharia Stancu, care „a criticat rapoartele și vorbitorii de până atunci pentru faptul că nu au dezvăluit cu destul curaj lipsurile, că au dat dovadă de sfială. Principala țintă a scriitorului este însă Ov. S. Crohmălniceanu, acuzat direct că în textele sale critice îi neglijează sau chiar îi omite cărțile, în special romanul *Desculț*. În după-amiza zilei următoare, Ov. S. Crohmălniceanu răspunde acestor imputări, precizând că „prețuiește cărțile de mare talent ale acad. Zaharia Stancu, dar regretă că acesta a încercat în cuvântul său să transforme răfuielile personale în chestiuni de principiu". Totodată, conform ziarului „Scânteia", „vorbind de spiritul de grup și tămâierea reciprocă, tov. Crohmălniceanu a spus că între tovarășii Z. Stancu, P. Dumitriu, alți tovarăși din conducerea Gazetei literare și unii redactori ai revistei Steaua din Cluj s-au manifestat asemenea fenomene". și ilustrează cu mai multe texte doveditoare pentru tendința manifestată de cele două grupări de a se lăuda reciproc. □ ***Coraportul despre problemele dramaturgiei***, prezentat de M. Davidoglu, este fără relief, rămânând în șablonul înregistrării succeselor și al convingerii că se poate și mai bine. □ Lucrările Congresului evidențiază un bilanț pozitiv al literaturii create până în acest moment, semnalând și criticând lipsurile constatate, afirmând lichidarea lor și îndreptarea greșelilor (schematismul, naturalismul, intimismul etc.) și reafirmând rolul diriguitor al partidului în creația literară. Alegerea conducerii Uniunii Scriitorilor consacră un Comitet alcătuit din 51 de scriitori, între care Al. Andrițoiu, Tudor Arghezi, Asztalos Istvan, Alexandru Balaci, Maria Banuș, Aurel Baranga, Geo Bogza, Demostene Botez, Marcel Breslașu, G. Călinescu, Eusebiu Camilar, Ov.S. Crohmălniceanu, Dan Deșliu, Mihu Dragomir, Petru Dumitriu, Laurențiu Fulga, Paul Georgescu, E. Jebeleanu, Horia Lovinescu, Perpessicius, M.R. Paraschivescu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Veronica Porumbacu, Marin Preda, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Ion Vitner. Președinte este M. Sadoveanu, dar funcția de prim-secretar, de conducere efectivă, îi revine lui Mihai Beniuc, alături de care se află, în secretariatul Uniunii, Aurel Mihale, Mihai Gafița și Szemler Ferenc.

21 iunie

• „Gazeta literară" prezintă lucrările din cea de-a III-a zi a Congresului Scriitorilor: Coraportul lui Paul Georgescu (***Problemele criticii***), coraportul lui Mihail Davidoglu (***Problemele dramaturgiei***), luările de cuvânt ale invitaților străini, ale lui I. Dobre, Petre Nicolae, George Vraca, Nicolae Țatomir, Demostene Botez și Al. I. Ștefănescu. Din textul primului co-raportor extragem: „O problemă deosebit de importantă și care privește cu precădere critica literară este aceea a manifestărilor ideologiei burgheze sub forma liberalismului. Succesele literaturii noastre au fost dobândite prin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însușirea ideologiei marxist-leniniste, prin întărirea spiritului de partid în rândurile scriitorilor, prin îndrumarea literaturii de către partid. Dar lupta împotriva ideologiei burgheze este departe de a se fi încheiat. [...] Pe de altă parte, noi, criticii, care avem în majoritatea cazurilor serioase rămășițe ale educației burgheze, nu ne-am însușit încă temeinic marxism-leninismul. Asemenea cauze au determinat apariția unor manifestări de liberalism. [...] S-au manifestat unele încercări nihiliste, calomnioase de a nega succesele literaturii noastre, fie în bloc, fie pe o perioadă îndelungată. Încercările neserioase de a stabili o periodizare falsă a literaturii noi (1944-1948-1953) ducea fie la negarea realităților valoroase dintre 1948-1953, fie la negarea succeselor din ultimii ani. [...] Acelora care vânturâ iresponsabil și calomnios teoria autonomiei esteticului, a «libertății absolute de creație», care încearcă să reînvie teoriile reacționare ale lui Maiorescu și ale urmașilor lui le răspundem că aceste chestiuni au fost lămurite de clasicii marxismului și nu există niciun temei să le repunem în discuție. [...] O răspundere serioasă pentru aceste manifestări de liberalism revine presei noastre literare și îndeosebi «Gazetei literare» – în care s-au purtat majoritatea discuțiilor – și mie personal. Astfel, eu am dat la tipar interviul lui Jar care cuprindea, în germene, ieșirea lui antipartinică și calomnioasă, produsă ceva mai târziu. Am publicat interviul lui D. Corbea și al lui Ov. S. Crohmălniceanu, care cuprindeau, în parte, o agitație diversionistă asupra unor greșeli remediate de mult, în loc să discute problemele reale ale literaturii. De asemeni, liberalismul s-a manifestat și în unele participări la discuțiile din prejma Congresului, pe care le-am publicat."), □ ***Coraportul asupra problemelor prozei noastre epice expus de tov. Petru Dumitriu*** este prezentat, în rezumat, de „România liberă" din aceeași zi.

22 iunie

• La pagina întâi din „Contemporanul" sunt publicate ***Însemnări din sala Congresului***; alături apare „caldul salut" (*Congresului scriitorilor din R.P.R.*), venit din partea Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român. □ Grupajul ***În semn de adâncă prietenie*** reunește articole de mulțumire, ocazionate de „Hotărârea Consiliului de Miniștri al U.R.S.S. de a transfera guvernului Republicii Populare Române" tezaurul de la Pietroasa („cloșca cu puii de aur"); printre semnatari se numără: Tudor Arghezi (***Restitutio in integrum***), G. Călinescu (***Cloșca cu pui*** – „cronica optimistului") ș.cl.. □ La rubrica „Psihologie și psihologism", Eugen Luca publică partea întâi a studiului ***Analiza psihologică în creația literară***. Continuarea – ***Analiză psihologică și tipizare*** – va apărea în numărul următor.

23 iunie

• În „România liberă", sunt rezumate: ***Coraportul asupra problemelor poeziei prezentat de tov. Dan Deșliu***, ***Coraportul despre problemele criticii literare prezentat de tov. Paul Georgescu***, ***Coraportul despre problemele dramaturgiei prezentat de tov. Mihail Davidoglu***.

24 iunie

• „România liberă" anunță încheierea lucrărilor Congresului Scriitorilor și alegerea „noului Comitet de conducere al Uniunii scriitorilor din R.P.R.". Mihail Sadoveanu este ales președinte activ, iar lui Mihai Beniuc îi revine funcția de prim-secretar.

26 iunie

• În „România liberă" apar: ***Coraportul tov. Al. Balaci asupra traducerilor literare***, ***Coraportul tov. Marcel Breslașu despre literatura pentru copii și tineret***, ***Raportul tov. Aurel Mihale despre noul statut al Uniunii Scriitorilor***, ***Cuvântul acad. Tudor Arghezi***, ***Cuvântul acad. Mihai Beniuc***, ***Cuvântul de încheiere rostit de acad. Mihail Sadoveanu***.

27 iunie

• „România liberă" publică ***Rezoluția Congresului Scriitorilor din R.P.R.***.

28 iunie

• În „Gazeta literară" continuă prezentarea lucrărilor Congresului Scriitorilor: sunt reproduse luările de cuvânt ale lui Ion Vitner („Regret că în cadrul evenimentelor care au precedat publicarea acestor documente [oficiale ale partidului – n.n.] eu am văzut confuzie ideologică, neprincipialitate și atitudine

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lipsită de reflecție partinică."), H. Oprescu, Cella Serghi, Petre Solomon, Toma George Maiorescu, Ioana Postelnicu, Tudor Măinescu, Savin Bratu („scriitorului [...] nu trebuie să i se *impună* observațiile critice, ci [...] să i se *ofere*, pentru ca el să selecteze și să-și însușească ceea ce concordă cu viziunea lui artistică, cu propriul lui spirit critic"), Silvian Iosifescu („Oricâtă dragoste, oricâtă stimă avem pentru versurile sau romanele unora dintre fruntașii noștri, nu putem admite ca criticii să se transforme în «critici de casă», repartizați pe lângă unul dintre grupurile care [...] acționează atât de dăunător în viața noastră literară. Vremea grămăticilor a trecut definitiv. Și nu putem ajunge să conservăm în literatură cultul personalității pe care-l condamnăm în orice alt domeniu."), Radu Theodoru, Dimos Rendis, Horia Bratu, Andrei Băleanu, Aurel Rău, Nicolae Jianu, Petru Vintilă, M. Rispler și Camil Baltazar.

29 iunie

• În „Contemporanul", G. Călinescu scrie „cronica optimistului" ***Idealism, suprarealism***: „Idealismul, stimabile, este, pe scurt, concepția după care artistul nu copiază natura, ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos. În loc să oglindească, el corectează realul, devine demiurg. Junimiștii, îndeobște, cultivau acest platonism [...]; Idealismul e un realism degenerat, care pretinde a elimina din natură urâtul, ca să nu ne tulbure «plăcerea estetică» [...]. Din punctul de vedere al realismului socialist, critica e simplă. Arta fiind ideologie, oglindire în zona superioară, cu conlucrarea fanteziei, fantasticul absolut, iraționalul se resping. În fenomenalismul oniric fără concepte lipsește tocmai generalul pe care îl reclamau Marx și Lenin și de altfel orice om cu gândire solidă". □ Tudor Arghezi se pliază cerinței de a prezenta aspecte de la lucrările Congresului și publică „tableta" ***Finalități***: „Atât am așteptat de la Congres: solidarizarea dintre vârste și conștiința că scriitorii încep o lume, care mișuna risipită. Trebuie să facem abstracție de câteva regretabile înfumurări. Nu m-am înșelat. Nesfârșitele aplauze ale publicului în picioare și lacrimile, pe care le-am văzut în lumina ochilor auditorilor mai apropiați de scenă, au spus că trebuia neapărat aruncată în inima fiecăruia o floare. A fost un schimb de emoții în public la tribună și de la tribună la public și, covârșit și stângaci în a primi pe seama mea atâta vastă însuflețire, am plecat mângâiat".

[IUNIE]:

• „Lupta de clasă" publică articolul ***Trăsături esențiale ale eroului contemporan*** de S. Iosifescu, combătând acel „pseudoromantism, redus la câteva superficiale trăsături exterioare, la adăugarea câte unei situații mai mult melodramatice decât romantice, la adoptarea unor procedee de stil de tip retoric sau lacrimogen. [...] rețetele pseudo-romantice nu sunt deloc preferabile rețetelor anti-romantice de acum câțiva ani.", cu referiri critice la un studiu de Dumitru Micu publicat în „Viața Românească", nr. 3/1955. Concluzia articolului este că „reliefarea în literatură a romantismului revoluționar al eroilor contemporani nu constă deci într-o dozare farmaceutică a trăsăturilor «luminoase», într-un artificiu de construcție. *Crearea unor eroi însuflețiți de romantism revoluționar este strâns legată de sesizarea de către scriitor a luptei dintre vechi și nou, de sesizarea direcției dezvoltării societății, de situarea scriitorului pe poziții partinice, militante, în aprecierea fenomenelor realității, este strâns legată, în ultimă instanță, de concepția despre viață a creatorului.*" □ I. Mitran scrie despre ***Revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor"***, căreia îi cere „să devină un post înaintat în frontul luptei pentru valorificarea științifică a moștenirii literare, în lupta împotriva nihilismului vulgarizator cât și a tendințelor de preluare necritică «în bloc», a întregii literaturi a trecutului": „Problemele literaturii contemporane, prezentate la rubrica «Din literatura de după 23 August», sunt adesea tratate superficial. Articolele privind poezia lui Dan Deșliu, nuvela *Desfășurarea* de Marin Preda și creația dramatică a lui Mihail Davidoglu au mai degrabă caracterul unor cronici superficiale decât ținuta unor studii științifice. [...] Lipsurile revistei nu pot fi izolate de activitatea institutului. Orientarea și nivelul revistei «Studii și cercetări de istorie literară și folclor» dovedesc activitatea nesatisfăcătoare a colectivului de cercetători ai Institutului de istorie literară și folclor."

• Editorialul revistei „Scrisul bănățean" consemnează ***Primul Congres al scriitorilor din RPR.*** □ La ancheta literară pe tema ***Tipic și partinic*** răspund Savin Bratu, Eusebiu Camilar, Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Mihai Novicov, Veronica Porumbacu, Mircea Șerbănescu, Radu Theodoru. □ Titus

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Popovici publică *Liceenii*, „fragment de roman". □ Petru Comarnescu scrie despre G. B. Shaw. □ Lucian Blaga traduce *Primăvara*, versuri de Bycos, iar Ștefan Aug. Doinaș și Gh. Popiți traduc versuri de Heine. □ La o rubrică de „Miniaturi critice", Leonard Gavriliu comentează nuvela *Ferestre întunecate*, recent publicată de Marin Preda în „Viața Românească": „În noua sa nuvelă, valoroasă nu numai prin actualitatea temei, Marin Preda exagerează în direcția «obiectivizării» stilului, mergând până la cea mai supărătoare uscăciune a frazei. Uscăciunea stilistică, absența totală a lirismului, sunt compensate de tendința expresă, nestăpânită a prozatorului de a răspunde prin scrisul său cerințelor prezentului. Această tendință comunică o căldură aparte stilului lui Marin Preda, țâșnește din fiecare pagină și-i încoronează opera."

• În „Steaua", nr. 6, Tudor Arghezi publică un *Sonet*, iar Ion Marin Sadoveanu *Puterea gândului (O povestire din vremea ghețarilor înalți)*. □ Tudor Vianu este prezent cu un studiu despre ***Dostoievski***. □ Leon Baconsky scrie despre primele două volume din *Însemnările și amintirile unui ziarist* de Zaharia Stancu – *Sarea e dulce* și *Cefe de taur*: „Patetismul argumentării, tonalitatea gravă, pe alocuri chiar retorică a unora dintre articolele lui Zaharia Stancu îl apropie de publicistica lui Emil Isac (ciclurile *Cartea unui om* și *Notițele mele*). O particularitate comună ambilor scriitori este de altfel și utilizarea frecventă a repetițiilor cu funcție afectivă. Aproape fiecare articol poate oferi exemple de fraze sau idei care sunt reluate la intervale mai mari sau mai mici, în scopul de a sublinia intenția autorului. [...] De Emil Isac îl apropie, de asemenea, tradiția manifestă de a îmbina formula gazetărească cu aceea a poemului în proză. [...] Dominantă la Zaharia Stancu rămâne însă nota de violență, verva satirică inepuizabilă, pasiunea polemică – rezultante ale acuității sale spirituale și ale acelui temperament *focos* pe care îl remarcă G. Călinescu, referindu-se la poezia sa." (***Profilul scriitorului și publicistului militant***)." □ Dan Coman semnează ***Marginalii la romanul* Taina albă *de I. Popper***: „*Taina albă* ar fi putut fi o operă de reală valoare a literaturii noastre. (Ne gândim, în acest sens, la scurta, dar emoționanta evocare a lui Stefan Zweig în legătură cu ultima expediție a căpitanului Scott. În forma sa actuală, romanul lui I. Popper nu poate depăși limita banalizării și persiflării, extrem de regretabilă, a unei acțiuni eroice, de înaltă conduită morală. De aceea nu ne miră atitudinea reprobativă față de carte, dovedită de cei ce cunosc opera lui Emil Racoviță în general și istoria călătoriei sale antarctice în special. Nu ne-ar mira nici protestul, legitim, al unor înalte instituții de cultură față de impietarea adusă memoriei unor membri ai expediției. [...] Eroarea majoră a romanului *Taina albă* [...] este utilizarea numelor adevărate ale unor personaje *reale* în cadrul unor acțiuni pe de-a-ntregul inventate și compromițătoare pentru cel nominat.". □ Mircea Braga recenzează cartea lui V.E. Galan, *Vecinii*, culegere de patru povestiri ce „dezvăluie pe multiple planuri viața din China nouă". □ În ***„Maniere elegante?"***, G. Barbu polemizează cu Georgeta Horodincă, semnatara articolului *Sugestii pentru codul manierelor elegante* publicat în „Gazeta literară", nr. 18 a.c.: „polemicile și aprecierile pe care le publică *Steaua* pot fi uneori prea aspre ori insuficient motivate, dar ele pornesc întotdeauna de la *fapte*, de la operele literare ale diferiților scriitori – nu de la intențiile acestora – și vizează totdeauna îmbogățirea tematică și îmbunătățirea calitativă a literaturii noastre, nu «răfuiala personală ori de grup», cum repetă cu seninătate, după alții, Georgeta Horodincă." □ Mircea Tomuș semnează o ***Pledoarie pentru romanul scurt***, criticând „romanele lui Radu Theodoru și mai ales ale lui Aurel Mihale" care „aduc în fața cititorului o desfășurare egală și monotonă – prea rar dinamizată – a acțiunii." □ La rubrica de „Mențiuni și opinii", l.[eon] b.[aconsky] dedică un pamflet lui Emil Cioran, „cunoscutul filozof al amărăciunii și pierzaniei. A plecat de pe *Culmile disperării*, tocmai ca să mențină în străinătate prestigiul amărâtei sale patrii. A plecat și a aterizat și el, ca și alții câțiva, chiar la Paris, unde ne popularizează în prezent prin profundele sale *Silogisme despre Amărăciune*!... "

• Revista „Tânărul scriitor", nr. 6, apărută înaintea evenimentului, adresează un ***Salut Primului Congres al Scriitorilor!***: „Tinerii ucenici ai artei cuvântului așteaptă cu legitim interes lucrările ce vor avea loc, conștienți că ele vor ajuta în chip substanțial dezvoltarea ascendentă a literaturii noastre pe drumul realismului socialist." □ Din *Cântecul Mioarei* de Mihail Sadoveanu este publicat un fragment. □ „La deschiderea casei memoriale Emil Isac", Mircea Zaciu dă articolul ***Din prag...***. □ Păstorel, Jerom Spirescu și Gabriel Teodorescu au ***Epigrame***. □ Evidențiind inechivoc caracterul propagandistic al literaturii, Mihai Novicov scrie despre ***Principiul leninist al spiritului de partid și unele probleme ale creației literare*** – „fragment din studiu cu același titlu în pregătire la ESPLA": „conștiința rămâne în urma existenței. Pentru ca oamenii să devină conștienți de noua situație și mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ales de felul cum pot și trebuie să o valorifice, o uriașă muncă ideologică urmează a fi desfășurată. La baza acesteia stă activitatea propagandistică și agitatorică a partidului clasei muncitoare. O contribuție însemnată poate aduce creația artistică, în special literatura. Mai mult: îndrăznim să afirmăm că pentru îndeplinirea acestei sarcini ideologice, creația artistică este cea mai indicată, tocmai pentru că în miezul ei se găsește chipul omului, adică expresia concretă a umanității într-o epocă dată." □ Lucia Demetrius se referă la ***Etica scriitorului***: „Etica scriitorului nu se deosebește de cea a omului nou, dar se amplifică cu amănunte specifice, cu trăsături care sunt numai ale meseriei noastre. [...] Meseria noastră cere puritate, cere echilibru, cere seninătate [...]. Meseria noastră ne cere întregi, generoși și cumpătați." □ Eugen Luca aduce ***Contribuții la clarificarea conceptului de specific național în literatură***: „specificul național nu e determinat în creația literară de faptul că scriitorul oglindește aspecte din viața uneia sau alteia dintre clase, a țărănimii de pildă, cum se credea, ci de faptul dacă el reușește să oglindească ceea ce este caracteristic uneia sau alteia dintre clasele din țara a cărei viață o reflectă. Aceasta, deoarece fiecare clasă are, în fiecare țară, propria ei istorie; fiecare clasă, în fiecare țară, s-a născut și s-a dezvoltat în alte condiții și într-o altă ambianță, iar aceste condiții și această ambianță și-au pus pecetea asupră-i." În continuare este analizat specificul național la Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste.....*

• „Viața Românească" cuprinde un fragment din *Cântecul mioarei* de Mihail Sadoveanu, poeme semnate de Tudor Arghezi (*Zmeu; Greierele*), Demostene Botez (*Documentare*), Maria Banuș (*Anii, câinii; Cale Lactee; Ursoaica; Dă cep...*), Radu Boureanu (*Stupina; Uliul din părul bătrân; Tătarul la pământ*), Nina Cassian (*Portret; Platoul; Idealul; Cu nasu-n carte*), Victor Tulbure (*Unor fanfaroni*) și Dan Deșliu (partea secundă din *Cuvânt despre sergentul Belate Alexandru*). □ La rubrica „Discuții", Dan Costa publică articolul ***Despre etica eroului liric și despre... modestie***, unde, preluând acuzațiile lui Aurel Rău la adresa „proletcultismului", le dilatează și le întoarce împotriva poeților „grupării clujene" (și îndeosebi împotriva lui A.E. Baconsky), acuzați de orgoliu nemăsurat: „unele manifestări de proletcultism perdeluit [...] iar pe de altă parte faptul că tendința de a lucra la consolidarea lirismului, de a repune în drepturile-i firești individualitatea artistului amenință să alunece în rătăciri net individualiste, vizibile în numeroasele creații ale poeților clujeni, dovedesc cu oarecare temei că lupta pentru o lirică înaintată n-a găsit totdeauna cele mai nimerite căi de manifestare, ceea ce face ca în unele privințe să ne găsim abia la jumătatea drumului, iar în altele să ne pomenim în fața unei veritabile sărituri peste cal. Poeții aceștia uită adesea, pesemne, că falsa modestie ca și falsa îndrăzneală a proletcultiștilor erau simple etichete fățarnice și că în niciun caz modestia adevărată și îndrăzneala creatoare [...] n-au fost abolite. Iată însă că în locul acestora îți amintești că ai întâlnit nu o dată în poeziile poeților clujeni frânturi pretențioase de vers, arte poetice și profesiuni de credință în care orgoliul și trufia ivesc pentru o clipă goliciuni de-a dreptul indecente, cavalcade înfumurate de pronume personale și posesive îmbătate de sonoritățile pe care le iscă propria lor trecere, cortegii alegorice purtând tablouri vivante: un poet înghițit de o antologie spre marea satisfacție a confratelui său, alți câțiva coborând de circumstanță, dar cu suficientă morgă, de pe un soclu înalt pentru a saluta mulțimile, aceiași – în fine – trimițând cu mult zel semne ciudate unei arătări vagi închipuind Veșnicia..." □ La rubrica „Teorie și critică", Dumitru Micu publică unele ***Reflecții în legătură cu tema muncii în romanele scriitorilor noștri***, Lucian Raicu semnează partea secundă a studiului ***Aspecte noi în nuvelistica actuală***, iar Sanda Radian militează ***Pentru promovarea genului satiric***.

Abstract

This large piece of work represents a cronology of what happened Romanian publications in 1956, a black period where the litterature was under totalitarian commands and fear. This cronology was elaborated by a group of researchers such as Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Cristina Balinte, Mihai Iovănel, Alina Crihană, Andrei Terian.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SFERA BIOGRAFICULUI LA INCIDENȚA ISTORIEI CU LITERATURA

drd. Alexandra-Oana SAFTA*

Jurnalul intim, biografia, memoriile au fost privite cu oarecare circumspecție de către critica literară, numele sub care au fost grupate aceste specii neomologate fiind acela de „literatură de frontieră". Astfel, o clasificare – rezultat al abordării literaturii pornind de la gradul de „ficționalitate" sau „literaritate" al textelor – a dat naștere următoarelor categorii: literatura de ficțiune, literatura de întrebuințare și literatura de frontieră, care a produs specii hibride, precum jurnalul, memoriile sau scrisorile literare.[1] Pentru a reda caracteristicile diverselor scrieri care vin în contact cu zona biograficului sunt necesare intuiția și o afinitate care să se opună dificultății de a le compartimenta, cauzată de numeroasele contaminări dintre speciile aparținând genului. Problemă cu atât mai spinoasă cu cât permanența genurilor a suscitat opinii diferite în rândul istoricilor și crititicilor literari. În momentul alegerii temelor, motivelor, tehnicilor, autorul își poziționează scrierea în spațiul literaturii prin raportarea la tradiție, la convenții preexistente. Pentru Philippe Lejeune „les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi". Plecând de la această credință, acesta consideră că sistemul genurilor, ca și celelalte instituții sociale, este guvernat de o forță de inerție (care tinde să asigure o continuitate, facilitând comunicarea) și de o forță de schimbare, căci o literatură trăiește atâta timp cât transformă orizontul de așteptare al lectorilor. Astfel s-ar explica fluctuațiile frontierelor literaturii și faptul că specii precum memoriile sau autobiografia au avut un statut exterior literaturii înainte de a se integra mai mult sau mai puțin. Se poate întâmpla ca operele să-și schimbe genul traversând, de-a lungul istoriei, sisteme de așteptare diferite. Nașterea și permanența unui gen literar reprezintă o iluzie, iar tendința de a clasa conduce la o inerție pe care mulți o consideră necesară pentru continuitate în domeniul literar, în sensul de posibilitate a studiului evoluției literaturii ca sistem. Lejeune întrevede riscul de a fi orbi la evoluția istorică a literaturii. Nu trebuie să fim prizonierii canonului, să ne mărginim la un model, la un arhetip; pentru el, memoriile nu fac parte dintr-un corpus fix și închis, ci reprezintă un gen literar viu și contemporan.[2] Și pentru Maurice Blanchot opera are prioritate în analiză, genul constituind o simplă

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

[1] Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică*, București, Humanitas, 1996, p. 5.

[2] Lejeune, Ph., „Autobiographie et histoire littéraire" în *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975.

RITL, nr. 1–4, p. 261–276, București, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

convenție: „(...) seule importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques (...) sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme".[3]

Studiul școlar și universitar al genurilor raționalizează și sistematizează, încearcă adesea să structureze genul analizat, omițând fluctuațiile inerente frontierelor literaturii, încercările de definire a obiectului presupunând o permanență a lui. După cum arăta același Lejeune, se întâmplă ca elementele centrale și cele periferice din structura unui gen să se dovedească interșanjabile, astfel încât o trăsătură inițial secundară poate deveni esențială pentru interpretare. Memoriilor, autobiografiei le este adesea contestat caracterul literar, numeroase studii promovând însă schimbarea de statut a acestora. Prin urmare, genurile nu trebuie privite din perspectiva imanenței, ci din aceea a unei istorii ale cărei caracteristici ar fi relativitatea și variabilitatea, nicidecum dorința de izolare și normare a obiectului de studiu. Modelul nu trebuie să impună, el este aproximativ, punctul de plecare pentru diverse combinații, iar criticului și lectorului li se cere să fie deschiși la toate nuanțele pentru a nu cădea într-un schematism mutilant. Lejeune elogiază supleţea disociativă, evidențierea trăsăturilor distinctive, mobilitatea privirii, capabilă să detecteze într-o operă componente prin care aceasta poate fi integrată mai multor categorii în același timp. Încercarea de a stabili cu orice preț o „teorie a genurilor", un sistem clasificator este pusă în analogie cu demersurile iluzorii de a recrea o limbă universală, artificialitatea fiind limpede în ambele cazuri.

Universitarul francez identifică pericolul iluziei eternității, acela de a nu sesiza distanțele care se interpun între codul de emisie și codul de receptare, astfel încât putem fi tentați să considerăm categoriile cu care operează critica actuală drept permanente, imuabile. Chiar dacă genurile literare sunt clasificate plecând de la trăsăturile formale deja instituite de un sistem anterior, nu putem ignora modul în care acestea transformă orizonturile de așteptare (în domeniul literar francez este dificil să înțelegem autobiografia în stil Rousseau fără a o situa în raport cu tradiția confesiunilor religioase; în literatura română, drumul parcurs de la jurnalul de călătorie până în sfera intimității în perioada interbelică). Totodată, nu este suficientă compararea scrierilor biografice prin diacronie, în raport cu compozițiile cu aceleași specific apărute înainte sau după, ci și sincronic, prin raportarea la întregul ansamblu istoric în care acestea au funcționat la momentul apariției (alte genuri, alte scrieri ale aceluiași autor).

Inventariind oscilațiile care au însoțit atribuirea specificului literar unei opere, de la supraaprecierea alternativă a ficțiunii și a lirismului, care au monopolizat pe rând câmpul literaturii, Gérard Genette militează pentru înlocuirea „poeticii esențialiste", închise, conform căreia literaritatea este imanentă unor anumite tipuri

[3] Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1996, p. 272.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de text, „*a priori* marcate de pecetea generică, sau mai degrabă arhigenerică, a ficționalității și / sau a poeticității"[4] cu „poetica condiționalistă", deschisă. „Lucrul cel mai grav este incapacitatea celor două poetici esențialiste ale noastre (care supralicitează alternativ ficțiunea și poezia, [*n.n.*]), fie și unite – deși cu forța –, de a acoperi, doar ele două, totalitatea câmpului literar, deoarece dublei lor cuprinderi îi scapă domeniul foarte însemnat a ceea ce aș numi provizoriu literatura neficțională în proză: istoria, elocvența, eseul, autobiografia, de exemplu, fără a renunța la unele texte aparte, pe care extrema lor singularitate le împiedică să adere la orice fel de gen"[5], consideră teoreticianul, care observă că listele canonice se văd forțate de texte cu funcție principală non – literară, dar a căror calitate estetică trece ulterior în prim – plan. Pentru Genette, o scriere poate îndeplini mai multe funcții în același timp, informarea nu exclude esteticul, teoreticianul găsind ispititoare prin facilitate, dar eronată, tendința de a stabili o incompatibilitate între „atitudinea estetică și adeziunea teoretică sau pragmatică [...], ca și cum spiritul n-ar putea fi în același timp pe de-a-ntregul convins și pe de-a-ntregul sedus"[6]. Pe același traseu este subliniată necesitatea unei teorii pluraliste, care să inventarieze multiplele moduri în care limbajul se detașează de funcția sa practică pentru a produce texte valoroase ca obiecte estetice. Genette observă însă o evidentă extindere a spațiului literaturii prin înglobarea textelor anterior marginalizate, concluzionând: „În orice caz, vedem de-a lungul secolelor cum câmpul literarității condiționale se extinde necontenit, ca urmare a unei tendințe aparent constante, sau poate în creștere, de recuperare estetică, ce acționează peste tot și care aduce creditului artei o mare parte din ceea ce acțiunea timpului îi ia celui al adevărului sau al utilității; de aceea, un text intră mai ușor decât iese din câmpul literaturii"[7]. Părere împărtășită de Al. Cistelecan, care susține neîntârziata pătrundere a scrierilor biografice în spațiul literar, căci, „cum literatura e un gen imperialist și nesățios, mai devreme sau mai târziu aceste «documente» vor sfârși prin a fi absorbite"[8].

Lejeune recunoaște greutatea de identificare a elementelor formale distinctive ale diferitelor tipuri de povestire la „persoana întâi". Metoda pe care el o aplică ar fi un demers orientat spre stabilirea genului proxim și a diferenței specifice, luând ca reper trăsăturile autobiografiei: „Povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale"[9]. Analiza punctuală a definiției vizează mai multe categorii, de la tematică la aspect grafic: tema este istoria unei

[4] Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, trad. Ion Pop, Univers, București, 1994, p. 101.

[5] *Idem*, p. 101.

[6] *Idem*, p. 104.

[7] *Idem*, p. 104.

[8] Cistelecan, Al., „Decalogul ocnașului", Vatra, nr. 1 / ian. 1992, p. 8.

[9] Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, tr. Irina Margareta Nistor, Univers, București, 2000, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personalităţi, forma pe care ea o îmbracă este cea a unei retrospective în proză, există o identitate între autor, narator şi personajul principal. Condiţiile constitutive ale autobiografiei sunt luate ca reper pentru celelalte tipuri de scrieri ce prezintă trăsături înrudite cu aceasta. Memoriile nu ar satisface decât două dintre ele: modul de expunere este cu predilecţie naraţiunea, iar perspectiva povestirii este retrospectivă. În cazul celorlaltor trăsături, ele variază proporţional în funcţie de gen. Dacă viaţa autobiografului este subiectul acestui tip de confesiune, faptul nu exclude istoria ce însoţeşte şi care îşi pune amprenta asupra aceastei existenţe. Ierarhia însă poate fi răsturnată în cazul memoriilor de război, ale unor confesiuni în care factorul exterior prevalează asupra trăirilor lăuntrice. În acelaşi timp, pot fi diferenţe notabile în cadrul unor scrieri ce sunt definite generic printr-un acelaşi termen: jurnal. Cu totul diferit se prezintă un jurnal de călătorie sau de front faţă de jurnalul intim autodestinat. În acest caz funcţia impune perspectiva, trasând coordonatele pe care se dezvoltă opera. Urmărind „contaminările" dintre diferitele specii centrate pe confesiunea eu-lui, Jean Starobinski considera că autobiograful este dublat de un memorialist atunci când povestirea vieţii se întrepătrunde cu cea a evenimentelor exterioare, în timp ce datarea anumitor fragmente sau constituirea autobiografiei pornind de la însemnări zilnice conduc la o apropiere de jurnalul intim. Aceste „contaminări" sunt pentru criticul francez dovezi că nu se poate vorbi despre o formă şi un stil unice, obligatorii ale autobiografiei, concluzionând că autorul este liber să stabilească tonul, ritmul şi limitele personale ale confesiunii[10].

Până şi condiţia *sine qua non*, identitatea celor 3 instanţe narative ale discursului, prezintă diverse excepţii, fiind obligatorie o distincţie clară între persoana gramaticală şi identitatea indivizilor numiţi prin această persoană gramaticală. Este şi demonstraţia lui Benveniste, care urmăreşte raporturile discursului şi ale realităţii, observând printre altele că persoana întâi se defineşte prin articularea a două niveluri: *referinţă* (pronumele personale nu au referinţă decât în interiorul discursului, în actul însuşi al enunţării) şi *enunţ* (pronumele personale la persoana I marchează identitatea subiectului enunţării şi a subiectului enunţului)[11].

Revenid la graniţele oscilante ale genului şi la dificultăţile de determinare a calităţilor literare ale scrierilor, se constată că majoritatea exegeţilor genului plasează memoriile la incidenţa literaturii cu istoria. Analizând problema referinţei la nivelul *mimesis*-ului, Ricoeur făcea distincţie între modurile referenţiale ale povestirii istorice şi ale povestirii de ficţiune[12]. Astfel, istoriografia ar putea revendica o referinţă care s-ar înscrie în cunoaşterea empirică, în măsura în care intenţionalitatea istorică se îndreaptă către evenimentele care au avut loc efectiv. Evenimentul trecut, oricât de absent ar fi percepţiei prezente, conferă intenţionalităţii istoriei o notă veridică, pe care nu o poate egala nicio literatură, chiar şi aceea cu pretenţii realiste.

[10] Starobinski, Jean, „Stilul autobiografiei" în *Relaţia critică*, Univers, Bucureşti, 1974, pp. 86–98.

[11] Benveniste, E., „De la subjectivité dans le langage" în *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1966, pp. 258–266.

[12] Ricoeur, Paul, *op. cit.*., p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce contestatarii reproșează creațiilor aparținând speciilor biograficului este, în primul rând, o anumită lipsă de literaritate, omițând faptul că scriitura intimă are o poetică proprie, caracteristică ficțiunii care există în orice narațiune la persoana I. Povestirea acționează asupra istoriei reale, care primește o nouă existență într-o nouă dimensiune, cea a discursului ficțional. Intrarea faptelor în narațiune se face printr-o stilizare, iar trăirea este transmisă prin intermediul unui discurs care trebuie să se supună normelor literare, unor rigori compoziționale și tematice. Prin actul scriptic, lumea este închisă într-un discurs ale cărui norme de existență sunt cele proprii literaturii. Pentru Eugen Simion memoriile desfășoară un pariu cu literatura, pe care îl pot câștiga doar prin atingerea unor ținte esențiale, valabile până la urmă pentru întregul câmp literar: coerență, expresivitate, creionare unor situații și personaje verosimile etc. Căutând regulile de funcționare ale speciei, criticul constată că acestea sunt însoțite de principii ce vin dintr-o zonă a moralității: „*să spui adevărul, să nu literaturizezi istoria, să fii obiectiv, autentic, să nu ignori esențialul din istorie* etc"[13].

În memorii, istoria este esențială în trasarea cronologiei destinului individual. Experiența detenției reprezintă efectul unor cauze ce țin de o amplă istorie. Destăinuirile nu-și poate atinge ținta decât în cazul unui destinatar avizat, care cunoaște sau manifestă măcar interes pentru cadrul istoric. În momentul în care citește memoriile, acesta devine un cunoscător al vieții celui ce se confesează și al epocii pe care narațiunea celui din urmă o înglobează și de care e înglobată, epocă la care nu are acces decât printr-o bună cunoaștere a istoriei și – nu în ultimul rând – a persoanei care a devenit victima acesteia. De aceea, o deschidere către lumea care-l poartă pe narator este necesară. Întrebarea inevitabilă este – la acest nivel – dacă biografia autorului acestor memorii poate oferi elemente care să deschidă calea spre o înțelegere completă a operei. Și, plecând de la această întrebare, trebuie să fim conștienți că în cazul acestui tip de literatură nu se poate face o separație netă între personalitatea creatoare și personalitatea umană a celui care scrie. Memorialistica de acest tip este produsul unui „eu profund", care își asumă toate datele existenței autorului, inclusiv pe acelea ale „eului superficial". Jurnalele intime și memoriile reprezintă cazuri speciale în cadrul speciilor literare; fiind opere legate într-o bună măsură de existența autorului, implicația fragmentelor autobiografice este necesară pentru interpretare. Analizarea naturii existenței care determină actul estetic este indispensabilă în cazul acestor memorii. Opera literară are o autonomie proprie și, chiar dacă îi respectăm prioritatea în analiză, nu putem ignora faptul că în discursul literar al memorialisticii pe care o avem în vedere există numeroase elemente care se raportează la universul exterior al operelor. De aceea, o separație netă între omul care scrie și omul care trăiește nu este indicată, căci personalitatea creatoarea preia multe din datele personalității umane care se află în spatele actului de creație, iar funcția autor nu afectează toate discursurile în manieră identică. Paul Ricoeur vorbește despre un paradox, consecință a ceea ce el

[13] Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, F. N. S. A., 2008, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numeşte activitatea de configurare, cea care asigură medierea între evenimentele individuale şi povestea scrisă. Este acela al unui continuu du-te-vino, care face ca în acelaşi timp în care istoria personală este extrasă dintr-o mare a evenimentelor, „incidentele" personale să dea naştere unei istorii unice.[14]

Deşi priveşte memorialistica ca „inseparabilă de sentimentul ireversibilului şi de optica unui sfârşit de drum"[15], Silvian Iosifescu aminteşte de confesiunile născute în urma unei experienţe – şoc, cum ar fi experienţele traumatizante ale lagărelor de concentrare sau ale războiului. Pentru Eugen Simion, scrierile intime contemporane sunt o mărturie despre om şi tragediile sale, impulsionate fiind de atrocităţile istoriei. Criticul vede în memorialistica românească o practică mai veche decât aceea a jurnalului intim, căci românii ar fi acordat întotdeauna importanţă istoriei şi ar fi legat destinul lor individual de capriciile acesteia.[16] Cititorul modern, ca om care a trăit sau vine în contact cu redarea unei istorii abominabile, devine mefient în faţa ficţiunii. Constatând că „prea a fost de multe ori păcălit, prea s-a lăsat uşor sedus de himerele ideologiilor şi a plătit scump pentru inocenţa sa...", criticul concluzionează: „Iată de ce primeşte mai uşor (şi mai încrezător) ceea ce reprezintă expresia unei experienţe nemijlocite, autentice, verosimile. Imaginaţia nu mai este la putere [...] sau, mai bine zis: imaginaţia, pentru a-şi păstra puterea are nevoie la începutul secolului XXI de documente sigure de existenţă, are nevoie de suportul *trăitului*, ficţiunea a devenit insuficientă...".[17] Convingere împărtăşită şi de criticul Mircea Angelescu, pentru care „literatura de după 1990, chiar aceea care un are nicio legătură cu personajele sau universul acestui coşmar al detenţiei comuniste nu mai poate semăna cu cea dinaintea ei, pentru că scriitorii şi cititorii ei au descoperit, deopotrivă, adâncimile îngrozitoare ale suferinţei şi terorii adevărate".[18]

Expresii pretins netrucate ale sinelui, operele literare de inspiraţie biografică înregistrează o creştere cantitativă şi beneficiază de o atenţie mărită din partea lectorilor şi a criticii. Pe această direcţie se înscrie şi o constatare a lui Mircea Eliade, conform căreia interesul pentru „documentele autentice" (memorii, scrisori, scrieri intime) ar fi o dovadă de apreciere pe care scriitorul o are pentru istorie, a cărei importanţă trebuie şi poate fi exaltată mai ales prin documentul nud, direct. Un secol marcat de catastrofe, bântuit de întrebări existenţiale şi senzaţia absurdului condiţiei umane, „era clasică a războiului" antrenează o turnură substanţială a sensibilităţii umane. Pentru Mihai Zamfir, mutaţiile sociale se reflectă la nivelul percepţiei umane până în cele mai intime trăiri, iar în aceste momente stringente literatura nu-şi poate conserva latura idilică şi optimistă: „În vizunea modernă şi contemporană asupra literaturii tot ceea ce – în epocile îndepărtate – glorificase

[14] Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 123.

[15] Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, E.D.P.L, Bucureşti, 1969, p. 109.

[16] Simion, Eugen, *op. cit.* 21, p. 165.

[17] Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 9.

[18] Anghelescu, Mircea, *Literatura autobiografică; puşcăria la români*, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2008, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viața, speranța, încrederea în posibilitatea fericirii (idila, pastorala, egloga, poezia ceremonială, oda etc.) este astăzi considerat literatură de calitate îndoielnică, dulcegărie depășită. Chiar și specia comediei (fortificare sufletească prin râs compensatoriu) a dispărut complet sau s-a transformat în specii hibride, precum farsa tragică ori comedia amară. Nu găsim nicăieri scris acest program de deviere a literaturii spre culoarea neagră, dar traducerea lui conștiincioasă în act se observă cu ochiul liber. Marea liteararură a secolului XX ar putea fi definită, cu toate excepțiile ce confirmă regula, drept artă a disperării".[19] Al. Cistelecan identifică chiar o carență a literaturii noastre în sensul unei inapetențe pentru tragic, șocul produs de memorialistica de închisoare fiind evident în cazul unei literaturi pe care criticul o vede, până la impactul anilor '90, drept expresia unei jovialități funciare.[20] Și pentru Eliade, contorsiunile sunt inerente revoluției inevitabile din domeniile spiritului: „En effet, nous entrons dans une époque où les genres traditionnels, servant à exprimer l'expérience du monde et une reflexion personnelle sur cette expérience sont en train de se périmer. Nous connaissons depuis James Joyce la « mort » du roman classique, et, depuis Beckett et Ionesco, la destruction du langage dramatique conventionnel, après avoir assisté avec le cubisme, le futurisme et le surréalisme, à la destruction des languages plastiques et poétiques traditionnels. Mais la révolution continue et elle touchera finalement tous les genres d'expression verbale. [...] Le fragment, l'écrit intime, la méditation personnelle sont susceptibles de devenir les instruments les plus adéquats pour communiquer une pensée vivante".[21] Analizând o posibilă criză a ficțiunii în spațiul francez, contemporană cu evenimentele anului 1945, universitarul Henri Godard observă că majoritatea scriitorilor care se exprimaseră prin intermediul romanului în perioada interbelică se îndepărtează de această specie, ca și cum ar simți că fictivul nu mai are drepturi în fața calamităților sociale. „Du côté des victimes, déjà, selon une formule de l' époque, la réalité dépasse la fiction quand elle est celle des bombardements de la fin de la guerre d'une part, des camps de déportation et surtout d'extermination de l'autre. Elle appelle des témoignages, qui en effet se multiplient. À côté de cette réalité de chair et de sang, et des hommes et des femmes qui l'ont vécue, que pèseraient des êtres de papier, leurs drames personnels, leurs amours, tous par définition inventés?"[22], o întrebare pe care și-o pun toți cei care constată deplasarea literaturii către sfera biograficului. Considerând cea de-a doua jumătate a secolului trecut drept „timpul autobiografiei", Godard insistă asupra misiunii pe care literatura ar avea-o, dincolo de latura ficțională, de a surprinde experiențele fundamentale ale ființei umane și de a broda pe baza unui pact al verosimilității. După prețiozitatea simbolistă, experiențe moderniste și

[19] Zamfir, Mihai, „Suferința scriitorului", R. L., nr. 48 / 13 dec. 2004, pp. 16–17.

[20] Cistelecan, Al., *op. cit.*

[21] Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, 1985, pp. 249–250.

[22] Godard, Henri, „La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction" en *L'éclatement des genres au XX siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

abstracte, o literatură a absurdului, scrierile biografice aspiră la o recunoaştere de valoare, interesul tematic fiind evident. Acoperind o arie vastă, de la memorialistica gulagului ca formă de memorie şi posibilitate de recuperare a trecutului istoric, cunoaşterea lumii prin ochii semenului care scrie un jurnal de călătorie, până la autobiografia starurilor, ca manifestare a ceea ce numim *popular culture*, aceste scrieri provoacă interesul şi prin ceea ce putem considera un impuls ontologic în sensul dorinţei de cunoaştere a umanului, a unei vieţi sau experienţe a celui deopotrivă cu sine.

Într-un text, singura marcă a unui incontestabil în-afara textului este numele ce trimite la autor, persoana reală responsabilă de producerea respectivului text. Deşi o simplă abstracţie, atâta timp cât numele respectiv poate să nu spună nimic cititorului, o convenţie care leagă textul de producătorul lui, existenţa chiar şi ipotetică a celui ce semnează este o marcă indispensabilă funcţionării scrierii. „Genul autobiografic" este un gen contractual, iar numele propriu reprezintă un element esenţial al contractului. „Este imposibil ca vocaţia autobiografică şi pasiunea anonimatului să coexiste în aceeaşi fiinţă"[23], notează Lejeune, care se îndoieşte de modestia memorialiştilor, considerând că scrierile legate de sfera intimităţii vor să afirme eul, să-l scoată din anonimat. În definirea autobiografiei, Lejeune porneşte tocmai de la raportul care se stabileşte între dorinţa de a informa, de a transmite, a celui ce se confesează şi curiozitatea umană a celui ce primeşte mărturia. Astfel, autobiografia este numită act social, în sensul de legătură între un eu – individ real, nu creatură ficţională, care lansează către contemporani şi posteritate provocarea de a asista la spectacolul vieţii sale, cu scopul de a-i lămuri, instrui, dar şi pentru a aduce explicaţii, justificări sau a-i seduce – şi un lector pe care îl animă două tipuri de curiozitate, umană şi istorică şi căruia i se oferă ocazia de a reflecta, prin comparaţie, la propria identitate. Deşi analiza începe prin reliefarea importanţei sociale, Lejeune consideră că funcţia artistică a autobiografiei (pe care o urmăresc în analiza de faţă drept exponent al speciilor bigraficului) nu este mai puţin însemnată, atâta timp cât cel ce scrie modelează limbajul într-o manieră proprie, originală.[24]

Dacă valoarea documentară şi reflectarea netrucată ar fi de multe ori ţintele principale ale memorialiştilor, aceştia nesfiindu-se să exprime în scris aceste dorinţe ca puncte constitutive ale naraţiei lor, în subsidiar orice confesiune de acest tip are ambiţia de a fi expresia durabilă a unei mărturii semnificative. În acest sens, criticul Eugen Simion susţine că memoriile un pot fi niciodată modeste, căci „ele propun implicit sau explicit o morală de viaţă şi un model de viaţă".[25] Până şi pentru adepţii strucuralismului, adversari nemiloşi ai persoanei care scrie, dispariţia creatorului este greu de susţinut. Pentru Roland Barthes, moartea autorului ar fi consecinţa imposibilităţii originalităţii: „Nous savons maintenant qu'un texte n'est

[23] Lejeune, Ph., *op. cit. 17*, p. 34.

[24] Lejeune, Philippe, „Autobiographie" în *Genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 49–53.

[25] Simion, Eugen, *op. cit. 21*, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur – Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures varieés, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture".[26] Puterea demiurgică, odată contestată, se vede înlocuită de supremația scriiturii, căci „l'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle – là même du corps qui écrit".[27] Negarea vehementă a paternității scrierilor este argumentată de Barthes prin supralicitarea persoanei ce scrie, consecință a creșterii nestăvilite a prestigiului individului. Observând că explicația operei tinde să fie căutată în biografia și experiențele autorului, criticul readuce în prim-plan toate încercările predecesorilor de anulare a creatorului (Mallarmé, Proust, suprarealismul, cercetările lingvistice). Temându-se de închiderea scriiturii prin atribuirea textului unui autor, Barthes potențează importanța receptorului. Deși afirmă că unitatea textului este asigurată de destinatar, lectorul apare la rându-i ca o simplă funcție, „un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie, il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit".[28] Un alt reprezentant al școlii franceze a structuralismului nongenetic, Michel Foucault consideră că estomparea autorului este necesară pentru a permite manifestarea unei structuri mai complexe, jocul funcției-autor. Și pentru criticul francez textul este prioritar, conținând un număr de semne ce permit identificarea producătorului acestuia. Astfel, „atribuirea funcției-autor nu se face spontan, ea este rezultatul unei operații complexe, ce urmărește construirea unei ființe raționale, cu un statut realist, la care se ajunge prin analiza textului ".[29] Pentru Foucault numele de autor își manifestă singularitatea prin faptul că, spre deosebire de un simplu nume propriu, îi este atribuită o operă. „... un nume de autor nu reprezintă doar un element în cadrul unui discurs (...) el joacă, în raport cu discursul, un anumit rol: asigură o funcție de clasificare; un astfel de nume permite regruparea unui anumit număr de texte, delimitarea lor, excluderea unora, opunerea lor altora", după cum discursul acestuia „nu e o rostire cotidiană, indiferentă, o vorbă ce zboară, care plutește o clipă și trece...".[30] Criticul observă că cititorul modern nu mai suportă anonimatul literar, că semnificația, statutul și valoarea unui text ficțional depind de informațiile despre autor și afirmă că, spre deosebire de discursurile științifice, unde funcția autor nu mai are însemnătate, atâta timp cât acestea înglobează adevăruri general valabile, discursurile literare „nu mai sunt acceptabile decât dacă sunt înzestrate cu funcția – autor: orice text poetic sau de ficțiune trebuie să declare

[26] Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, „ Manteia", n°5 / 1968 en *Oeuvres complètes*, II, 1966–1973, Seuil, Paris, p. 495.

[27] *Idem*, p. 491.

[28] *Idem*, p. 493.

[29] Foucault, M., *Ce este un autor? Studii și conferințe*, tr. Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cluj, 2004, pp. 35–61.

[30] *Idem*, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de unde vine, cine l-a scris, la ce dată, în ce împrejurări şi în baza cărui proiect".[31] Şi pentru Eugen Simion absenţa figurii auctoriale ar induce un paradox, cel al unei prezenţe născute prin proclamarea unei absenţe: „Faptul este incontestabil, a vorbi tot timpul de «moartea autorului», de «dispariţia oricărei voci, a oricărei origini» reprezintă un alt mod de a sublinia prezenţa autorului în text".[32]

Astfel, alături de dovezile şi documentele istorice, pactul autobiografic se dovedeşte foarte valoros pentru mărturie, căci informaţiile memorialelor sunt furnizate din perspectiva trăitului, cel care se confesează fiind înainte de orice actant, personaj al propriei poveşti. Văzând în aceste depoziţii o formă de istorie participativă, putem accepta mărturiile despre gulag ca expresie a unui trecut al „nostru", în sensul căutării identităţii: „Fireşte că nu adevărul istoric sau marea morală, care stabileşte principii, sunt obiectul acestei participări la configurarea istoriei, ci o miză mai personală şi justificată pentru un particular: problema reprezentării sale în ansamblu şi în primul rând, aceea a identităţii sale. Problema identitară pare să fi devenit miezul mai mult sau mai puţin evident al oricărei viziuni istorice contemporane, iar în această direcţie depoziţiile «martorilor» sunt inconturnabile".[33]

Memoriile de închisoare intră în forma curentă a naraţiunii homodiegetice descrisă de Japp Lintvelt, ca istorisiri ale „unui eu narant – protagonist, care povesteşte la persoana întâi vicisitudinile propriului eu – narat"[34], ceea ce nu exclude, vom vedea într-o ulterioară analiză amănunţită a tipologiei, melanjul, alternarea perspectivei tipului narativ auctorial cu cea a tipului narativ actorial, de multe ori chiar în cadrul aceleaşi secvenţe, naratorului întorcându-se din calitatea de povestitor, pe firul timpului, pentru a relata faptele la un fals prezent evenimenţial.

Memorialistica se vede însoţită de problema spinoasă a fidelităţii, dar cei care s-au arătat preocupaţi de specificul memoriei au denunţat arbitrariul formulelor precum „memoria bună". Esenţialul acesteia nu rezidă în exactitatea repetiţiei, reproducerea identică nefiind posibilă decât în cazul datelor exacte, controlabile, situaţii pe care Gusdorf le vede drept „artificiale". Această capacitate de a înregistra, chiar dacă implică un efort, îl aşează pe subiect într-o poziţie pasivă, pe când memoria căreia îi sunt ataşate amintirile vii prezintă o legătură intimă indestructibilă cu eul, jucând astfel un rol dinamic în constituirea personalităţii. Pe urma hermeneuţilor care s-au preocupat de problema memoriei prin prisma raportului fidelitate – infidelitatea care însoţeşte amintirea, Gusdorf consideră că memoria nu poate fi redusă la o schemă matematică, realitatea ei nu se traduce în termeni rigizi precum adevăr sau eroare, ci merge pe firul alternanţelor între momentele privilegiate şi cele care nu rezistă duratei, după cum viaţa însăşi este făcută dintr-o

[31] *Idem*, p. 44.

[32] Simion, Eugen, *op. cit. 21*, p. 14.

[33] Anghelescu, Mircea, *Literatură şi biografie*, Universal Dalsi, Bucureşti, 2005, p. 61.

[34] Lintvelt, Japp, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, tr. Angela Martin, Univers, Bucureşti, 1994, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suită de iregularități. Astfel, în mod paradoxal, ceea ce unii ar considera o memorie „bună", în sensul de prodigioasă prin exactitatea ei, nu ar lăsa spațiu trăirii, revelației suspendate între clipa percepției și cea a rememorării. Capacitățile de memorare și repetare sunt legate de vastitatea și fidelitatea unei memorii abstracte și, în măsura în care se îndepărtează de viața intimă, impersonală. Memoria ca sens al trecutului trimite la o influență reciprocă între amintire și persoana umană, la o interdependență pusă în evidență de o continuă migrare între prezent și trecut. Omul, cel a cărui voință recheamă amintirea este, într-o egală măsură, la dispoziția acesteia, iar influența timpului scurs asupra celui actual însemnătatea covârșitoare a trecutului vin să demonstreze tocmai multitudinea medierilor pe care așezarea în intrigă le pretinde: „Nous ne sommes pas libres de notre passé. Il nous inspire, il nous guide et parfois nous opprime".[35] Ascendentul trecutului asupra ființei îl determina pe G. Gusdorf să remarce o legătură indestructibilă: „Ce que nous fûmes pèse sur ce que nous sommes. Nous ne sommes pas libres de nos souvenirs. Ils nous compromettent. Ils sont ce qu'ils sont et nous sommes ce qu'ils sont".[36] Preluând aceste date și prelucrându-le, eul profund le transformă în literatură, ele cunosc o nouă existență în opera de ficțiune. În momentul în care scriitorul decide să-și redacteze memoriile, percepția asupra evenimentelor este condiționată de scopul pe care acesta îl urmărește și de transformările pe care mediul și timpul le-au operat asupra imaginii trecutului.

Realitatea comportă fațete multiple și ia forma valorilor pe care persoana i le imprimă, prin care aceasta se proiectează. Acesta ar fi și cazul a ceea ce Ricoeur numește re-figurarea experienței temporale prin așezarea în intrigă. Astfel, timpul, entitate abstractă, nu primește durată decât prin înglobarea în existența umană, articularea acestuia în povestire extrăgând esența, individualizând episoadele semnificante ale existenței. Între activitatea de a povesti și caracterul temporal al oricărei experiențe umane el descoperă o corelație care nu e întâmplătoare, ci o formă de necesitate transculturală, căci „le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un monde narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle".[37]

Neputința de a cuprinde cu exactitate nu se manifestă doar în efortul de reamintire, ea se constituie încă de la nivelul percepției. Adevărul și eroarea unei amintiri nu pot fi prin urmare determinate cu precizie atâta timp cât percepția este orientată de valorile esențiale ale personalității și infidelitatea ar fi inerentă cunoașterii umane. Antagonismul inițial se stabilește între evenimentul în sine și percepția persoanei, care îl investește cu anumite valori. Valorile personale intră în contact cu percepția realului, producând mutații originare, deformând conform unor constituenți particulari. Individualul poate romanța încă de la nivelul experienței trăite, nu este obligatoriu ca acest lucru să intervină odată cu distanțarea de eveniment. Reconstituirea momentului inițial, evocat prin intermediul amintirii, nu înseamnă o

[35] Gusdorf, G.,*Mémoire et personne*, I, Presses universitaires de France, Paris, 1951, p. 199.
[36] *Idem*, p. 202.
[37] Ricoeur, Paul, *op.cit*, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

retrăire, trecutul nu poate fi descris în substanța sa constitutivă, componentele momentului zero se pierd în nebuloasa timpului şi sunt readuse în prezent printr-o inițiativă individuală, arbitrară. Amintirile nu pot fi suprapuse trecutului însuşi. Amintirea unui moment în sine nu ar avea nicio valoare dacă nu este integrată în sistem, dacă nu vine să sporească organicitatea existenței. Ea vine să-şi manifeste importanța în cadrul întregului, constituind o etapă în cadrul unui ansamblu şi chemată în sfera aducerii aminte de un scop. Prin influența asupra prezentului trecutul îşi păstrează nealterată valoarea, clipa rememorată semnificând de două ori, odată cu producerea evenimentului şi în urma înglobării acestuia în prezent: „Si le passé peut redevenir présent, c'est qu'il garde un sens pour notre existence par delà au moment où il a été lui-même le présent réel". Exigențele situației actuale declanşează reviviscența şi structurează amintirea, iar situațiile ce dirijează perspectiva includ atât situații exterioare cât şi afective. Ceea ce aşteptăm de la omul care se confesează nu este o relatare istorică seacă, căci vrem o imagine cât mai vie a acestei personalități. Citind scrierea lui dorim o confirmare a aşteptărilor noastre, acelea că existența omului care îşi scrie memoriile este încărcată de evenimente semnificative, irepetabile, pe care ştie să le aprecieze atunci când întreprinde „[...] une sorte d'éléction qui tient au coefficient de signification personnelle reconnu par nous à l'événement tel qu'il s'est produit".[38] Relatarea acestuia, chiar dacă retrospectivă, este făcută din mijlocul întâmplărilor, a căror semnificație e condiționată de pătrunderea în sfera privatului şi prin păstrarea duratei istorice ca un simplu cadru al poveştii personale. Latura istorică a memoriilor nu ar reprezenta o prioritate, căci realitatea evenimențială depăşeşte personalul pentru a ajunge la informații de interes general, ea operează cu date stricte, controlabile. Dacă istoria se slujeşte de cronologie, pentru memoria afectivă, prioritară pentru literatura în cauză, amintirea are semnificație, şi aceasta, prin ritmul propriu, se poate revolta împotriva modalităților mecanice de contabilizare. Dacă adevărul istoriei aparține lumii, diverselor regimuri sau grupuri sociale, adevărul sinelui este unic şi irepetabil. Între povestire şi timpul întâmplării există un continuu du-te-vino din moment ce istoria personală este extrasă dintr-o mare a evenimentelor, iar aceste fapte individuale se transformă într-o istorie unică.

Povestea nu se limitează la înşiruirea evenimentelor şi, pe lângă limitele impuse de forța aducerii aminte, îşi arogă propriile drepturi prin stabilirea unei teme, a unui stil etc. Actul configurant preia ansamblul de întâmplări, căruia îi impune însă o nouă dimensiune temporală, o coerență dictată de specificitatea actului artistic. Din momentul intrării faptelor în povestire, temporalitatea care contează este cea a configurației narative, cuprinzând două dimensiuni: una episodică, care scoate timpul narativ din linearitate, extrage evenimentul dintr-o succesiune şi dimensiunea configurantă, ce constă într-o transformare a succesiunii evenimentelor, care sunt corelate şi asamblate astfel încât să alcătuiască o totalitate semnificantă.

Urmărind raporturile speciilor biograficului cu realitatea, pot fi observate stadii intermediare, dar şi atitudini extreme. Astfel, pentru Bourdieu, care discută legătura dintr-o perspectivă sociologică, există o realitate dincolo de discurs, dar

[38] Gusdorf, Georges, *op.cit.*, p. 249.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reconstrucția nu reprezintă decât o „iluzie biografică", povestirile vieții nu pot conduce la cunoașterea ei. Sociologul condamnă în plus tendința celui ce se confesează direct sau prin intermediul unui biograf de a se face „ideologul propriei vieți selecționând, în funcție de o intenție globală, anumite evenimente *semnificative* și stabilind între ele conexiuni capabile să le dea coerență", insistând asupra discontinuității realului, a dificultății de a compune o povestire cu ambiția reflectării totalității sinelui, atâta timp cât istoria de viață nu respectă stricta succesiune cronologică din sfera trăirii. Între individul concret și individul construit există distorsiuni, iar păstrarea cu încăpățânare a unui parcurs semnificativ, căutarea unei filozofii a existenței cu orice preț sunt alunecări spre retorică.[39] La polul opus se situează convingerea lui D. Bertaux, pentru care există o realitate independentă de discurs, pe care povestirile vieții reușesc să o descrie destul de fidel.[40]

Putem vorbi mai degrabă de o reconstituire a unei realități trecute decât de o retrăire a ei, situație care vorbește de la sine despre limitele simțurilor și, implicit, ale memoriei. În jurul elementelor private însemnate se țese o istorie ce trebuie să fie adevărată la nivelul verosimilității sale. Lacunele lasă spațiu aproximărilor, unei imaginații a cărei singură opreliște este datoria de a nu se abate de la traiectoria personală posibilă. Inițiativele care vin să compenseze uitarea sunt datoare însă să se plieze cerințelor textului, astfel încât memorialistul poate necesita acum o pricepere de alchimist pentru dozarea corectă a emoției sau a imaginației compensatorii. Imaginația ce suplinește uitarea nu trebuie confundată cu fantezia autorilor ce scriu pură ficțiune, ea continuă evenimentele din perspectiva posibilului, a lui „cum ar fi". Divagațiile periculoase pentru întreprinderea memorialistului pot apărea tocmai din incongruența plauzibilului și a consemnării. Înfrumusețarea gratuită a scriiturii în cazul memorialiștilor cu o certă vocație literară, eroizarea eului dintr-un orgoliu nemăsurat, care poate efasa complet istoria din jurul personajului nasc dubii în privința sincerității, iar artificialul este mult mai ușor sesizabil. Jean Starobinski considera autoreferința actuală drept un posibil obstacol în calea sesizării fidele și a reproducerii exacte a unor evenimente trecute. Apreciind că la „adevărul" timpului revolut se adaugă forma și stilul conștiinței prezente și că un stil prea lucrat aruncă suspiciuni asupra conținutului, se interpune între adevărul trecutului și prezentul situației narative, acesta concluzionează: „Orice autobiografie – chiar dacă se limitează la o narațiune pură este o autointerpretare".[41] Analizând stilul autobiografiei, ca specie – exponent al genului biografic, Starobinski vorbește despre deformarea, incongruența pe care le antrenează stilul ca ornament al întâmplării care îl precede, ca formă adăugită la un fond anterior: „Calitatea originală a stilului, accentuând importanța *prezentului* actului de a scrie, pare mai curând să favorizeze arbitrarul narațiunii decât fidelitatea reminiscenței. Mai mult decât un obstacol sau o intercesiune, ea e un principiu de deformare și de falsificare".[42] Și pentru

[39] Bourdieu, P. *Iluzia biografică* apud. Gheorghiu, Mihai Dinu, *Cercetări contemporane de sociologia culturii*, Ed. Universității „Al I.Cuza", 1998, pp. 79–85.

[40] Bertaux, D., *Les récits de vie. Perspective etnosociologique*, Paris, 1997, p. 37.

[41] Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 87.

[42] *Idem.*, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ruxandra Cesereanu consemnarea recheamă stilizare. Aceasta identifică două voci temporale în narațiunea de factură memorialistică, una a trecutului, cuprinzând latura istorică, evenimențială și alta a prezentului, cu o pregnantă încărcătură stilistică, exegeta trasând demarcații: „Rămâne astfel ca istoriei să i se subordoneze timpul trăirii, cu o componentă testamentară și un conținut obiectiv, iar literaturii să i se subordoneze timpul mărturiei, caracterizat prin filtrarea subiectivă a evenimentelor și, mai ales, prin libertatea stilistică a naratorului".[43]

Sinceritatea, „trecerea fără reticențe a întregului cuprins sufletesc în cuvinte care îl exprimă"[44], reprezintă pentru Tudor Vianu norma care acordă valoare și interes literaturii subiective. Situațiile în care adevărul personal ar coincide cu cel al evenimentului sunt mai degrabă utopice, dar pactul semnat cu scriitorul îl determină pe lector să-i acorde încredere, să-i primească mărturia fără prejudecăți, cu înțelegerea ce derivă din cunoașterea clauzelor acestui tip de scriitură. La rândul lui, memorialistul are datoria să transpună evenimentele în scris astfel încât să existe cel puțin o apropiere la nivelul esenței cu ceea ce s-ar fi întâmplat cu ceva timp în urmă. Atâta timp cât acesta dovedește seriozitate în angajamentul de a crea o versiune cât mai fidelă a vieții sau a unei perioade cruciale a existenței, demersul său este lăudabil. Sinceritatea intenției am văzut însă că nu exclude erorile. Gusdorf vorbește despre o *plasticitate* a memoriei, care ar putea naște o periculoasă „mitologie" a eu-lui, considerând că „[...] on risque de déformer le récit de l'événement pour le faire plus ressemblant, plus vrai de cette vérité personnelle, qui est seule importante"[45]. Și, pe același traseu, numeroși critici pun în evidență narcisismul, ca trăsătură definitorie a memorialistului și, totodată, ca semn al literarității[46]. Observând „pretenția" eu-lui povestirii la persoana I de a fi un *eu istoric*, orientat către obiectivitate, Käte Hamburger urmărește modalitățile de simulare a adevărului, considerând necesară o scară graduală, „sur laquelle pourraient être étagés [...] les récits à la première personne dans la littérature universelle, échelle indiquant les degrés de feintise, celle-ci pouvant d'ailleurs être réduite au point qu'il ne serait pas toujours possible de discerner avec certitude si nous avon affaire à une véritable autobiographie ou à une œuvre ayant déjà les caractéristiques du roman".[47]

Incompletitudinea memoriei se manifestă atât la nivel cantitativ, cât și calitativ. În acest sens, Tudor Vianu a remarcat că eliminarea involuntară, prin uitare poate lăsa în umbra inconștientului nu doar fapte fără însemnătate, ci și aspecte cu rol important în explicarea vieții unui scriitor.[48] Contextul are o mare

[43] Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească*, Polirom, București, 2005, p. 12.

[44] Vianu, Tudor, „Problema sincerității în literatura subiectivă", R.F.R., an. XII, 8 august 1945, p. 349.

[45] Gusdorf, Georges, *op. cit.*, p. 269.

[46] Este cazul Ruxandrei Cesereanu în *Gulagul în conștiința românească*, Eugen Simion, cu o analiză aplicată a mitului, în *Genurile biograficului* etc.

[47] Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986, p. 277.

[48] Vianu, Tudor, *op. cit*, pp. 349–357.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însemnătate în activarea memoriei, iar gradul de actualitate al unei amintiri este cel care o recheamă. Fiecare persoană își reevaluează trecutul în momentele de răscruce ale vieții sau la anumite vârste. Prin urmare, memoria ar fi pusă în mișcare atât de evenimente exterioare, cât și de valori personale, strucura intimă a celui ce rememorează influențând stilul scriiturii și asigurând diversitatea confesiunilor. Memoriile sunt privite ca scrieri de bătrânețe, ce „evocă de obicei totalitatea unei existențe contemplate din lumina nesigură a crepusculului".[49] Alegerea momentului confesiunii spre sfârșitul vieții ar fi explicabilă prin necesitatea așezării în ordine a diverselor părți constitutive ale unei personalități. O privire scrutătoare, capabilă să adune fragmente disparate pentru a alcătui un portret, va ști să coboare în interior și ce să caute pe firul timpului și al întâmplărilor. Uzura vârstei ar putea antrena însă o tocire a spontaneității, iar ritmul memoriei ar putea fi influențat nefericit de vârsta biologică. Remarcând dificultatea pe care mulți autori o întâmpină atunci când vor să se descrie, când caută să-și sondeze intimitatea, Tudor Vianu considera că astfel se explică faptul că multe opere memorialistice bogate în referințe psihologice asupra oamenilor întâlniți de autorii lor, nu conțin nicio indicație asupra acestora înșiși.[50]

Faptele au o dată concretă, dar acestea continuă adesea să semnifice timp îndelungat după producerea lor. Gusdorf insistă asupra acestei imprecizii care poate acompania situații în aparență clare, asupra tranzitoriului și vagului care însoțesc orice cunoaștere umană: „Nos affirmations représentent seulement des témoignages, des perspectives ouvertes. Nous recherchons, nous vivons la réalité de notre vie. Nous ne la possédons à aucun moment, ni dans le présent, ni dans le passé." Tot criticul francez evidențiază importanța distanței temporale care, departe de a șterge detalii legate de întâmplări, ar permite o înțelegere mai profundă, o îmbogățire a acestora. Despre influența ulteriorului asupra anteriorului în narațiunea de tip autobiografic, Tudor Vianu descoperea mai multe variante de a nara trecutul din perspectiva prezentului. Astfel, dacă la Rousseau cititorul observă continuitatea, înlănțuirea armonioasă a prezentului cu trecutul, la Sfântul Augustin, ruptura, discontinuitatea este linia de forță, în jurul căreia gravitează toată materia cărții.[51]

Pentru criticul Eugen Simion există trei momente care intră în joc în consemnarea de tip memorialistic: „[...] 1) momentul *desfășurării* (trăirii) evenimentelor, 2) momentul *scrierii* lor și 3) momentul *lecturii*.[52] Acesta vede în lectorul de memoriale un individ care acordă credit ideilor de adevăr și autenticitate și pentru care calitățile estetice ale confesiunii nu sunt esențiale, prioritate având documentarea și dimensiunea umană înglobate, „(...) un cititor care caută un model de existență, nu un model structural, vrea să știe ce-a făcut la viața lui și cu viața lui autorul, nu ce se întâmplă cu textul său. El nu-i un *ordonator al textului* sau nu în chip special, el este preocupat de istoria din narațiune, de biografia secretă a omului care-și

[49] Iosifescu, Silvian, *op. cit.*, p. 109.
[50] Vianu, Tudor, *op. cit*, pp. 349–357.
[51] *Idem*, pp. 349–357.
[52] Simion, Eugen, *op. cit.21*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

redactează memoriile, chiar de anecdotele pe care le redactează, de credibilitatea, sinceritatea, autenticitatea confesiunii pe care o citeşte".[53] De altfel, problema receptării este la fel de importantă pentru mărturie ca şi condiţiile naşterii ei. Urmărind treptele *mimesis*-ului, Paul Ricoeur ajunge la influenţa destinatarului în actualizarea unei confesiuni. Pe traseul teoriilor moderne ale receptării, enunţate de Iser şi Jauss, acesta urmăreşte elementele interacţiunii dintre lumea textului şi cea a lectorului, insistând asupra circularităţii *mimesis* - ului prin actualizarea istoriei prin lectură. În urma interacţiunii cu scrierea, cititorul ar urma să descopere complexitatea unui text care – apreciază Ricoeur - trebuie să fie capabil de referinţă şi apt să comunice în egală măsură: „Toute référence est co - référence, référence dialogique et dialogale. Il n'y a donc pas à choisir entre une esthétique de la réception et une ontologie de l'œuvre d'art. Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est - à - dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle".[54] Pe urmele consideraţiilor lui Eco, conform căruia un text este emis pentru uzul celui ce îl actualizează, ajutându-l astfel să funcţioneze, putem considera că şi memorialistica detenţiei îşi caută cititorul model, în sensul competenţei, „capabil să coopereze la actualizarea textuală la fel cum gândea el, autorul, şi să se manifeste din pct de vedere interpretativ la fel cum el însuşi s-a manifestat din punct de vedere generativ".[55]

Résumé

L'ample étude qui s'ensuit nous introduit dans les genres littéraires considérés, depuis longtemps, à la périphérie de la littérature. Les mémoires, l'autobiographie, le journal intime, les lettres ont été toujours regardés par la critique littéraire comme des parias mais maintenant il y a un mouvement de récupération de leur statut littéraire et esthétique. Ce qui réalise pleinement cette étude, en s'approchant des concepts de « littérarité » et « fictionnalité », en mettant en discussion les considérations de certains théoriciens comme Philippe Lejeune, Gérard Genette, Eugen Simon, qui ont essayé d'élargir les frontières de la littérature en y englobant aussi ces espèces méprisées autrefois.

Mots-clé: les genres autobiographiques, statut esthétique, théoriciens du genre biographique, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Eugen Simion

[53] *Idem*, p. 33.

[54] Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 119.

[55] Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, tr. Marina Spalas, Univers, Bucureşti, 1991, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FELIX ADERCA – SCRIITORUL SUB VREMURI[*]

drd. Mihaela Iancu[**]

Pentru elevii şi studenţii mai silitori de astăzi, F. Aderca este doar un nume într-un şir de membri ai cenaclului *Sburătorul* sau de sustinători ai simbolismului în presă. Nici în perioada interbelică nu era el cunoscut în mod deosebit ca scriitor deşi noi susţinem că se poate rediscuta cu succes în prezent valoarea operei lui literare destul de puţin gustate de public şi de critică la momentul apariţiei. Creaţia beletristică a lui F. Aderca interesează totuşi mai puţin articolul de faţă.

Cititorul s-ar putea întreba, pe bună dreptate, de ce merită să acordăm atenţie unui scriitor aproape cu desăvârşire uitat la acest început de secol al XXI-lea, după cincizeci de ani de la moartea sa. Cerem îngăduinţă cititorilor şi le propunem să se oprească pentru scurtă vreme din vârtejul vieţii pentru a cugeta împreună asupra destinului unui om de cultură provenit dintr-o minoritate etnică şi religioasă, care s-a luptat cu istoria acestei ţări vreme de 71 de ani, a cunoscut, printre altele, ororile a două războaie mondiale, şi-a petrecut ultimii 25 de ani din viaţă sub dictatură (fie de extremă dreaptă, fie de extremă stângă), dar a scris mii şi mii de pagini de proză, poezie, eseistică, teatru, articole de ziar şi traduceri.

Deşi literatura sa era privită ca o curiozitate şi comentată sumar, între cele două războaie mondiale, F. Aderca (Felix A., după botezul lui E. Lovinescu şi Froim A., după acte) era foarte cunoscut ca publicist şi chiar trecea în rândul contemporanilor drept un polemist ironic şi, în tinereţe, agresiv, care nu se sfia să provoace la dueluri jurnalistice personalităţi de prim rang ale culturii române: N. Iorga, Mihail Dragomirescu, C. Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu. Nici în articolele pe teme politice sau sociale, publicistul F. Aderca nu ocolea lupta pentru convingerile lui, chiar dacă aceasta putea să-i pună în pericol viaţa, în timpul Primului Război Mondial şi sub guvernarea legionară. Ceilalţi oameni de cultură ai momentului îl vedeau drept un scriitor insurgent, un rebel care se considera singur „veşnic revoltat" (Biberi, 1945: 153). E. Lovinescu îl caracterizează astfel în *Memorii*: „...avea, firește, opinii categorice şi, mai ales, spaima de a nu i se interpreta tăcerea ca o abdicare şi ca o laşitate; era cuprins nu numai de sentimentul independenţei spirituale, ci şi al obligaţiei de a şi-o afirma intempestiv, în fiecare gest" (Lovinescu, 1970:301).

---

[*] O parte dintre informaţiile aduse de acest articol au mai fost puse în discuţie într-un alt articol al nostru cu titlul „Felix Aderca: avatarurile unui final de carieră literară" apărut în revista Şcolii Doctorale a Universităţii din Bucureşti, *Romanian Cultural and Literary Studies*, nr. 2/2011, pp. 51–68.

[**] Universitatea Petrol-Gaze, Ploieşti

RITL, nr. 1–4, p. 277–299, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În 1947 însă, cu puține luni înainte de abdicarea Regelui Mihai I, scriitorul modernist F. Aderca, un polemist care promovase vreme de treizeci de ani autonomia artei astfel încât însuși E. Lovinescu îi reproșa „excesul de disociere", publică monografia unui om de cultură cu care avusese un scurt schimb polemic în presă în 1920, C. Dobrogeanu-Gherea. Lucrarea evocă elogios personalitatea teoreticianului socialist, nu doar din perspectiva activității lui de critic literar și eseist, ci recostruiește și biografia fostului revoluționar rus stabilit în România, evidențiindu-i activitatea de organizator al mișcării socialiste și de promotor al marxismului în țara noastră.

Mărturisim că, aflându-ne în fața acestei cărți a lui F. Aderca după ce cunoscusem personalitatea și stilul scriitorului rebel din anii cuprinși între cele două războaie mondiale, am simțit impulsul de a-l trece pe fostul susținător al „artei pure" în rândul acelora care și-au trădat activitatea de o viață ca să colaboreze cu noua putere politică impusă de trupele Armatei Roșii. După dezamăgirea primei lecturi, am pornit în căutarea informațiilor care ar putea oferi un răspuns la întrebarea „De ce și-a schimbat F. Aderca opiniile și ce l-a putut face pe acest om, care sfidase în tinerețe Curtea Marțială pentru ideile lui, să intre în rândurile apologeților marxismului?". Lucrarea noastră urmărește evoluția atitudinii lui F. Aderca față de mișcarea autorități și mișcările politice interbelice și apoi față de regimul comunist cu evidențierea episoadelor biografice pe care le-am considerat importante pentru schimbările de viziune ale scriitorului.

Originile modeste îl recomandă pe F. Aderca drept un potențial admirator al mișcărilor de stânga: s-a născut într-o familie săracă al cărei singur venit era salariul de distribuitor de tutun al tatălui (Aderca 1960: 10). În plus tânărul aspirant la o carieră literară aparținea unei minorități, aceea evreiască, și obișnuia să pună pe seama discriminării poate cea mai crudă nedreptate care i s-a făcut în viață, exmatricularea din toate școlile românești[1], în urma căreia nu și-a putut finaliza nici măcar studiile liceale.

În notele autobiografice, rămase în manuscris, pe care F. Aderca le-a gândit ca introducere la o ediție definitivă de *Scrieri,* autorul aflat la începutul în anilor '60 mărturisește că, după eliminarea din sistemul de învățământ, discuta cu prietenii săi lucrările lui Marx și Engels și teoria violenței a lui Georges Sorel, doar că tinerii evrei din Craiova priveau socialismul ca pe ceve „abstract, ca ideologie filosofică" (Aderca 1960: 35).

Primele articole pe teme sociale și politice ale lui F. Aderca datează de la începutul Primului Război Mondial, când scriitorul a colaborat în paralel la două publicații cu orientare politică opusă: *Noua revistă română*, a filozofului antantofil Constantin Rădulescu-Motru și *Seara,* condusă de filogermanul Alexandru Bogdan-Pitești, un mecena al simboliștilor și al artiștilor plastici, dar cu antecedentele unei tinereți de anarhist și de agitator socialist (Boia 2010: 189). Simpatiile adolescentine

[1] În 1910 Aderca este eliminat pentru totdeauna din toate școlile din țară de instanța supremă, adică fără vreo putință de împotrivire, de apel" pentru că, spune el în textul autobiografic aflat la Biblioteca Academiei Românie, scrisese o lucrare la istorie despre Imperiul Roman în care creștinismul era analizat ca unul dintre factorii care au grăbit declinul Imperiului (Aderca 1960: 18).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

păreau să-l apropie mai mult pe F. Aderca de excentricul patron al *Serii,* în timp ce Constantin Rădulescu-Motru, un adept al idealului unirii României cu Ardealul, nu-i împărtăşea opiniile şi îi devenise adversar de polemică. Uneori, respectatul profesor universitar îşi publica răspunsurile în revistă imediat după articolele tânărului soldat din Craiova, care declara cu entuziasm că „progresul merge azi pe tunuri"(Aderca 1915a: 304).

Între anii 1914-1916, F. Aderca semnează articole în care vorbeşte despre necesitatea războiului pentru germani şi susţine intrarea României în război de partea Puterilor Centrale. Idealul întregirii neamului prin unirea cu Transilvania nu-l impresionează pentru că i se pare irealizabil. Germania, considera el, era o ţară prea avansată din punct de vedere tehnologic pentru a putea fi înfrântă de o ţărişoară agrară ca România începutului de secol al XX-lea: „a încerca o cucerire a Ardealului în împrejurările politice de azi, înseamnă să realizăm o unire, desigur – dar o unire a învinşilor! DA: DE ÎNVINŞI! E acesta idealul Unioniştilor?" (Aderca 1915e: 1).

Dacă vedea lupta cu Austro-Ungaria ca pe o sinucidere, tânărul publicist, care dădea, de altfel, dovadă de o bună cunoaştere a istoriei ultimului secol, susţinea că România trebuie să fie mai curând duşmana Rusiei. Ca argument el amintea că Rusia deţinea şi ea o parte din teritoriul străbun, Basarabia[2], în plus, Imperiul Ţarist dăduse dovadă, de-a lungul secolelor că-şi dorise supremaţia în Peninsula Balcanică (Aderca 1915b: 1).

F. Aderca nu era singurul intelectual român care vedea în Rusia principalul duşman al României. În cartea sa, *Germanofilii*, Lucian Boia discută pe rând despre adeziunea a peste şaizeci de intelectuali români ai vremii la acest curent de opinie. Principalul motiv care-i anima, susţine istoricul „nu era atât ataşamentul faţă de Puterile Centrale, cât teama de Rusia; erau mai mult «rusofobi» decât «germanofili»" (Boia 2010: 6).

La 17 octombrie 1915, F. Aderca scrie un articol având ca titlu numele generalului german Mackensen, în care se declara convins că trupele germane victorioase „le vor arăta" politicienilor români demagogi cine are dreptate în Marele Război (Aderca 1915f: 1). Ca urmare a acestui gest, insurgentul tânăr este arestat şi scapă de înfăţişarea la Curtea Marţială doar graţie intervenţiilor lui C. Rădulescu-Motru care îl aprecia ca scriitor şi jurnalist.

Imediat după terminarea războiului, simpatiile politice ale lui F. Aderca se îndreaptă tot către mişcarea muncitorească în care vedea un semn al progresului. În textul său autobiografic, scriitorul relatează cu grijă pentru detalii fiecare moment din viaţa sa în care şi-a manifestat adeziunea la ideologia socialistă. Anii 1918-1920 au fost o asemenea perioadă în care tânărul publicist înclinat spre polemică şi chiar spre frondă nu se sfia să-şi declare, adesea cu agresivitate opţiunile politice. Atitudinea lui destul de oscilantă ne face totuşi să bănuim că „spiritul revoluţionar"

[2] „Stai şi te-ntrebi: De ce Ardealul, Ardealul, Ardealul – şi niciodată Basarabia?" (Aderca 1915b: 1).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care „îl mâna în luptă" era mai curând o opoziție față de starea de fapt a momentului, o rebeliune specifică tinereții, decât o convingere profundă și stabilă.

Ca să recostituim această perioadă a tinereții lui F.Aderca, am folosit autobiografia sa aflată în manuscris și diferite articole și intervenții polemice din presa vremii care vin să probeze textul autobiografic scris în plin comunism, în 1960.

În autobiografie, scriitorul își amintește că, după luptele de pe frontul din Moldova, întors pentru scurtă vreme în Craiova, s-a alăturat întrunirilor unui sindicat muncitoresc. Deși este avem tendința să bănuim că, în 1960, fiind în disgrația autorităților, F. Aderca încerca să-și construiască pe cât de credibil putea o imagine de susținător fidel al stângii, este posibil ca episodul autobiografic din timpul războiului să se fi întâmplat într-o formă asemănătoare cu relatarea de mai târziu. F. Aderca și alți camarazi, „se descoperă reciproc partizani ascunși ai revoluției sociale care se și înfăptuia în Răsărit"(Aderca 1960: 65). Un coleg pe nume Pizanti, secretar al unui sindicat muncitoresc, era atunci activist socialist, de aceea, scriitorul susține că s-a dus în multe seri la sediul sindicatelor de pe ulița Cojocarilor, unde, împreună cu Pizanti și un anume „M Cruceru, un profesor de liceu și poet ținea prelegeri educative unor tovarăși încredințați în măhnirile lor de apropiata zi a mântuirii"(Aderca 1960:66).

Imediat după revenirea din campania împotriva republicii socialiste a lui Bela Kun din Ungaria, Aderca spune că, tot împreună cu vechii lui colegi M. Cruceanu ar fi „întemeiat un cerc de cultură generală, un curs de retorică pentru viitorii propagandiști, un curs de istorie universală. Aici pledau pentru adeziunea la Internaționala a III-a și la modelul sovietic" (Aderca 1960:94).

În frenezia momentului de adeziune la forma cea mai radicală a socialismului, sau poate din nevoia tinerească de a contesta generațiile anterioare, în 1920, F. Aderca își permite să-l critice în două articole pe însuși părintele mișcării socialiste din România, criticul literar Constantin Dobrogeanu-Gherea. Vechiul marxist declarase într-un interviu că revoluția socialistă trebuia să mai aștepte pentru că războiul a distrus „bazele obiective" pe care s-ar putea construi o societate marxistă și că lumea avea nevoie să treacă printr-o perioadă de reconstrucție pentru a deveni revoluționară. În replică, F. Aderca scrie în *Cuvântul liber* din 11 ianuarie 1920 că, dacă ar fi să se aștepte „bazele obiective", societatea socialistă „se va înfăptui la calendele grecești sau cum zice românul, în ziua Sfântului Așteaptă"(Aderca 1920a: 15).

Deși presa momentului nu a aprobat avântul necugetat al tânărului publicist, F. Aderca nu se oprește aici – mai publică un articol pe aceeași temă tot în *Cuvântul liber*, pe 14 martie 1920, iar după moartea lui C. Dobrogeanu-Gherea îi va scrie un portret cu subtitlul *O eroare în viață. O eroare în literatură. O eroare în politică* (Aderca 1922: 289), despre care Valentin Chifor spunea că s-a născut „din același regim sufletesc al contestației"(Chifor 1996: 115)[3].

[3] V. Chifor, autorul primei monografii a operei lui F. Aderca discută de asemenea în amănunt atacurile lui F. Aderca la adresa lui C. Dobrogeanu-Gherea (v. Valentin Chifor 1996:114–116).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În același an, 1920, F. Aderca primește un post de funcționar la Ministerul Muncii și se mută cu familia în capitală. Când rememorează venirea sa în București, F. Aderca (cel din 1960) nu uită să vorbească despre continuarea simpatiilor socialiste. El spune că si-a dorit să facă parte chiar din cercurile comuniștilor din capitală, dar că nu a fost primit de conducătorul mișcării socialiste de atunci, Ilie Moscovici, care i-a cerut 10 ani de noviciat (Aderca 1960: 99). Motivul pentru care scriitorul ar fi vrut să devină „comunist" este descris cu un patos suspect în autobiografie: „Autorul voia numai să-l încredințeze [pe Moscovici *n.n.*] că dorea să-și continue activitatea de la Craiova în sânul muncitorimii din București, că n-avea nevoie de niciun salariu, nici în sindicate, nici în presa muncitorească, de niciun rang în ierarhia partidului – și că dorea pur și simplu să fie folosit, el și condeiul lui. Atât" (Aderca 1960: 98).

Vom privi cu circumspecție aceste mărturisiri de credință față de socialism făcute în timpul dizgrației comuniste. Este adevărat că multe dintre articolele lui F. Aderca din acești ani sunt agresiv-socialiste, doar că tânărul se transformă repede din susținător dezinteresat și necondiționat al grupării bucureștene, așa cum se recomanda la început, în critic al ei. Având orgoliul rănit de refuzul liderului socialist (dacă va fi fost cu adevărat un refuz), tânărul F. Aderca publică în *Cuvântul liber* două articole agresive *Socialismul român nu e inteligent* (Aderca 1920b: 14-18) și *Falimentul unei greve generale* (Aderca 1920c: 1-5), în care atacă tocmai mișcarea socialistă în rândurile căreia ceruse să fie primit. Motivul publicării pamfletelor ar fi fost ca să arate cât de nociv era pentru socialismul însuși conducătorul bucureștean al mișcării: „s-a hotărât a desvălui tot în chip public meschinăriile și dobitocia lui [a lui Moscovici, *n.n.*] fără leac" (Aderca 1960: 99). În realitate, atacurile veneau mai degrabă din răzbunare și profeteau în mod exagerat, sacrificiile clasei muncitoare pe care le-ar fi făcut și mai cumplite nepriceperea conducătorilor, după cum se vede din finalul primului articol:

> Nu suntem întristați că șefii socialiștilor români, printr-o mică siluire de conștiință, au rămas cu toată lipsa lor de inteligență în sânul mișcării. Ei sunt necesari, căci au cu ei iubirea massei muncitoare; d. Ilie Moscovici are însușiri de intoleranță și de voință extrem de prețioase în mediul atât de diluat, de nostalgic, al muncitorului brut. Un lucru rămâne bine stabilit: dacă alți tovarăși vor plăti cu viața lor neinteligența unora, o vor face pentru «cauză» – care e sfântă pentru ei. Socialismul român a ajuns însă prin martirajul lor, la culmea crizei sale. Sau piere – sau iese reînnoit (Aderca 1920b: 18).

Cu gestul publicării pamfletelor, se oprește deocamdată avântul de „revoluționar bolșevic" al lui F. Aderca.

Romanul *Moartea unei republici roșii* din 1924 arată o schimbare în felul cum privea fostul soldat filogerman idealurile socialiste. Aflat în Budapesta, personajul principal, căprarul Aurel, discută despre posibilitatea ca societatea socialistă să devină realitate, dar nu mai este atât de convins de împlinirea visului la care aderase și el:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu ţinem niciodată socoteală de câtă închipuire e nevoie ca oamenii să facă un lucru mare cu realităţile. Nu ştiu dacă e într-adevăr cu putinţă existenţa unei astfel de republici. Oamenii sunt mai puţin entuziaşti decât ne închipuim, şi foarte mărginiţi. Republica roşie ungurească a căzut de fapt nu din pricina conducătorilor ei, şi nici din pricina vitejiei soldatului român: Din pricina inexistenţei ei!... Oceanul realităţilor a sfărâmat insula de coraliu a utopiei – era mai greu ca această insulă să cucerească restul oceanului... (Aderca 1924: 151).

Tânărul insurgent mânat de idealurile răspândite de socialişti, care îl mustra în 1920 pe C. D. Gherea că nu vrea să schimbe lumea mai repede, priveşte în 1924 cu mai multă maturitate posibilitatea punerii în practică a unei societăţi care îi păruse perfectă.

Să nu uităm totuşi că, F. Aderca a simpatizat în tinereţe ideologia marxistă din punctul de vedere al organizării sociale, dar el nu a considerat niciodată că schimbarea lumii ar trebui să vină împreună cu transformarea artei într-un instrument de propagandă. Dimpotrivă, în toată perioada interbelică, articolele de cronică literară şi intervenţiile sale polemice pe teme literare erau îndreptate spre promovarea modernismului şi a autonomiei artei.

În anii care vor urma, deşi Rusia, transformată acum în U.R.S.S. şi aflată sub conducerea lui Stalin, devenise din ce în ce mai vizibilă pe scena politică a lumii, entuziasmul „revoluţionar" din 1918–1920 al lui F. Aderca scăzuse deja considerabil de mult. Fostul susţinător al aderării socialiştilor români la Internaţionala a III-a nu se mai arăta impresionat în articolele sale cu tematică politică de realizările puternicului vecin răsăritean. Foarte rar mai întâlnim în textele lui o apreciere care să amintească de visele de înfrăţire a popoarelor şi de echitate socială din tinereţe.

Pe măsură ce în Germania se conturează mai clar ameninţarea nazismului, publicistul F. Aderca scrie o serie de articole politice în care, printre dictatorii momentului nu uită să-l menţioneze pe Stalin şi Rusia lui sovietică. Astfel, „Stalin şi-a redus camarazii din Octombrie 1918 la acelaşi numitor – iar cei care n-au putut fi reduşi (Trotzki şi Racovski) au fost exilaţi", şi „vedeţi dv. pe Mussolini, Hitler, Stalin sau Mustafa Kemal polemizând cu condeiul şi ideia?... Stând de vorbă cu Cicero?" se întreabă Aderca retoric în articolul „Cesarii timpului nostru" din *Adevărul* (Aderca 1934b: 1). La începutul anului 1934, într-un articol din *Realitatea ilustrată* intitulat *Războiu în 1934?,* care a luat forma unui interviu imaginar cu marii conducători ai lumii, F. Aderca îşi închipuie că un Stalin sincer ar răspunde că s-ar putea să aibă război civil în Rusia, dar asta depinde de directorul general al instituţiei G.P.U., care are toate documentele cu privire la comploturile de asasinat, puse la cale pentru anul care vine (Aderca 1934a: 5), sugerând prin aceasta că secretarul general al comuniştilor din U.R.S.S. înscena atentate doar ca să aibă motiv de război împotriva propriului popor.

În acelaşi an, 1934, apare la editura Vremea cartea lui F. Aderca *Oameni exepţionali*, o culegere de portrete ale unor personalităţi din epocă şi din istoria umanităţii pe care scriitorul le publicase mai înainte în ziarul *Vremea.* Printre eseurile cărţii se află şi portretele, scrise cu un an în urmă, ale celor doi dictatori,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inamici mai târziu, în Al Doilea Război Mondial, Hitler şi Stalin. După cum semnala Valentin Chifor într-un articol din *România literară*, aceste două portrete sunt o mărturie a intuiției deosebite de care dădea dovadă acest scriitor la începutul deceniului al patrulea din secolul trecut: „F. Aderca e conştient, repet, în 1933, că drama de abia începe, că analogia hitlerism-stalinism e plauzibilă" (Chifor 2008: 20). Vom reda un fragment din textul dedicat lui Hitler care ilustrează similitudinea identificată de F. Aderca între cele două forme de totalitarism:

> Dar să ne înțelegem: această ură e mai mult o teamă de concurență. Să nu uităm că ura mare, organică, izbucneşte mai cu seamă între frați, rude şi foarte buni prieteni. E izbitoare lista identității scopurilor şi mai cu seamă a metodelor de luptă comunisto-hitleriste. Idealul lor final e dictatura asupra tuturor claselor sociale, metodele lor sunt militariste şi teroriste. (Aderca 1995: 65)

Față de textele exaltate din tinerețea autorului în care socialismul era o doctrină a progresului, revoluționară şi salvatoare, articolele din 1933-1934 arată capacitatea de analiză matură a unui om informat care devenise conştient între timp că utopia s-a transformat în dictatură.

Ne putem întreba din nou şi cu mai multă nedumerire, de data aceasta, de ce omul care în 1933 văzuse asemănarea dintre fascism şi comunism se va înscrie după Al Doilea Război Mondial în Partidul Comunist şi va publica monografia elogioasă a teoreticianului marxismului în România. O încercare de înțelegere a opțiunilor lui F. Aderca în aceşti ani trebuie să țină seama de evenimentele istorice prin care a trecut acest scriitor şi de modul în care acestea l-au influențat.

Dacă în 1934 F. Aderca era liber să scrie ce credea în acel moment, cu riscul, destul de redus, de a-i fi, cel mult, refuzată publicarea la unele ziare. Începând cu 1938, el va cunoaşte din proprie experiență teroarea extremismului, de data aceasta, a extremismului de dreapta.

În acei ani, autorul îşi câştiga existența fiind angajat ca funcționar la Ministerul Muncii. Pe măsură ce legionarii deveneau mai influenți în politică, noii miniştri ai muncii au încercat să elimine toate „elementele evreieşti" din funcțiile publice. Aderca avea distincții militare, deci nu putea fi îndepărtat din funcția publică legal. Putea să fie însă forțat să demisioneze. Între el şi ministrul muncii Gheorghe A. Cuza, fiul lui A.C. Cuza, începe un război mut. Autorul e mutat „în interes de serviciu" la Cernăuți şi apoi la Lugoj. Dacă întârzia o zi, se putea justifica legal destituirea. Autorul spune că n-a întârziat o oră. Cheltuielile depăşeau salariul şi ar fi urmat să fie mutat la Chişinău, dar a căzut guvernul.

În aceste luni de persecuții, foştii colegi de cenaclu ai lui F. Aderca nu au spus niciun cuvânt pentru a-l apăra. Scriitorul nota:

> A fost absent E. Lovinescu, a fost absent L. Rebreanu, a fost absent T. Arghezi în vecinătatea cărora Autorul dusese o intensă activitate în folosul culturii române. Un singur glas s-a ridicat, al scriitorului Zaharia Stancu, în niciun fel îndatorat Autorului (Aderca 1960: 154).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La două zile de primul articol de apărare, pe 21 ianuarie 1938, Zaharia Stancu[4] publică şi o scrisoare trimisă de Peressicius care spunea că subscrie la cele spuse de Stancu în articolul său, în calitate de ofiţer invalid de război, de scriitor şi publicist şi prieten al lui F. Aderca.

Dezamăgit de reacţia colegilor, F. Aderca se simte izolat. În 1940, un anume ministru al muncii Iasinchi nici nu se mai încurcă în legalităţi, ci îl dă pur şi simplu afară: „Izgoneşte din serviciu pe cei doi – unicii evrei din minister, buni bucuroşi că n-au fost duşi în subsol şi împuşcaţi" (Aderca, 1960: 156). Nici Societatea Scriitorilor Români nu se lasă mai prejos decât politicienii, ci aflăm că: „În condiţiile schimbării de regim politic din 6 septembrie 1940, comitetul a trebuit să se alinieze politicii rasiste şi la 4 octombrie a hotărît «să ridice calitatea de membru activ» unui număr de 11 scriitori: F. Aderca, Camil Baltazar, Sergiu Dan, A. Dominic, Scarlat Froda, Virgil Monda, I. Peltz, Mihail Sebastian, Leopold Stern, A. Toma şi Ilarie Voronca" (Durnea, 2008).

Urmează anii de teroare ai celui de-al Doilea Război Mondial când România se aliază cu Germania nazistă. Situaţia autorului e precară: nu are un loc de muncă, nicio publicaţie nu-i mai acceptă articolele şi nicio editură nu-i mai tipăreşte cărţile şi, în plus, este conştient de pericolele care îl pândesc pentru că tocmai el scrisese în urmă cu câţiva ani despre abuzurile lui Hitler

În decembrie 1940 apare la editura Cugetarea-Georgescu Delafras o carte a lui F. Aderca semnată cu pseudonimul N. Popov, pentru că autorul nu mai avea drept de semnătură după apropierea României de Puterile Axei. Noua carte este o biografie a ţarului Petru cel Mare al Rusiei, intitulată *Petru cel Mare întâiul revoluţionar, constructorul Rusiei.* Henri Zalis, unul dintre cei mai importanţi editori ai operei lui F. Aderca din perioada postbelică, sustine că această biografie, care a apărut la sfârşitul zbuciumatului an 1940, era gata, de fapt, din 1939, dar „e amânată de câteva ori pentru ca, în final, să întrunească acordul editorului ca o traducere" (Zalis 2001: 22).

După cum sugerează chiar titlul, în cartea lui F. Aderca, ţarul rus era considerat un precursor al revoluţiei bolşevice, iar acţiunile de anexare a unei părţi din Polonia de către Stalin şi invadarea Ţărilor Baltice sunt explicate de scriitorul român drept o continuare a politicii, surprinzător, de apărare şi consolidare a statului pe care o începuse Petru I (Aderca 2001: 236). În carte nu se menţionează nicăieri cealaltă agresiune survenită în urma pactului Ribbentrop-Molotov, anexarea Basarabiei şi a Bucovinei de Nord de trupele Armatei Roşii, pe care F. Aderca n-ar mai fi putut-o justifica drept îndeplinirea unui testament istoric. L-am putea apăra pe autor spunând că biografia fusese scrisă înainte ca acest eveniment nefericit pentru istoria României să aibă loc. Ne vom întreba totuşi de ce, la finalul anului 1940, după toate pierderile teritoriale ale României, F. Aderca a fost de

[4] Articolul de apărare al lui Zaharia Stancu, pe care F. Aderca l-a decupat şi l-a inclus în mapa cu *Scrieri* autobiografice, a fost republicat de Dumitru Hîncu în articolul *Felix Aderca şi autorităţile comuniste* din „România Literară", nr. 46/2006.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acord să i se mai publice cartea aceasta care făcea referire la o situație schimbată între timp.

În decembrie 1940, deși guvernul Antonescu susținea mai degrabă un război cu U.R.S.S pentru eliberarea Basarabiei, România fusese la fel de mult mutilată și de Hitler, și de Stalin. În același an, Hitler a devenit arbitru în disputa dintre România și Ungaria pentru stăpânirea Transilvaniei și a înțeles să rezolve conflictul împărțind discreționar teritoriul între aceste două state. Pus în fața situației de a prefera dintre două dictaturi pe aceea care i se părea, pe moment, mai umană, F. Aderca alege acum tocmai invers față de opțiunea lui din timpul Primului Război Mondial: susține dictatura răsăriteană.

Considerăm că două motive au fost hotărâtoare pentru F. Aderca: simpatiile lui din tinerețe pentru mișcările muncitorești și groaza de lagărele de concentrare și de crimele fasciștilor împotriva celor de aceeași etnie cu el. În 1940, F. Aderca știa destul de bine ce se petrecea în Germania sub conducerea lui Hitler. El însuși scrisese în câteva articole despre politica antisemită germană, iar *Realitatea*, la care scriitorul colaborase, a publicat încă din 1934 un articol nesemnat despre mărturiile unor foști deținuți din lagărele de la Oranienburg și Ostkeller[5] (*** 1934: 5-6). H. Zalis, confruntându-se cu aceeași situație, a explicării gestului lui F. Aderca din 1940, considera că, prin publicarea biografiei lui Petru I, scriitorul român voia să arate un model de conducător opus lui Hitler[6]. În plus, în acest nefast an 1940, autorul, care își întreținuse familia vreme de douăzeci de ani dintr-un salariu de funcționar și din contribuția la publicațiile vremii, se vede deodată fără slujbă, respins de Societatea scriitorilor și fără dreptul de a mai publica. Posibilitatea de a-i apărea o carte, chiar si sub pseudonim, trebuie să-i fi surâs în acele luni de teamă și de lipsuri.

Deși își asumase un risc atunci când a publicat cartea despre Petru I, F. Aderca nu va avea de suferit din această cauză pentru că autoritățile nu au căutat să afle, în acel an zbuciumat, cine se ascundea în spatele numelui N. Popov. Dar scriitorul nu era în siguranță din cauza faptului că aparținea etniei evreiești. Pe 21 ianuarie 1941, pe când se ducea să-și viziteze un prieten evreu, el ajunge la casa acestuia tocmai când acolo pătrunsese cu forța un grup de tineri legionari care adunau evreii de pe acea stradă și-i schingiuiau. F. Aderca este prins și bătut împreună cu toți ceilalți evrei și ținut prizonier până când rebeliunea legionară a fost înfrântă. În timpul acelor evenimente, scriitorul a scăpat de moarte printr-un noroc neașteptat: șeful grupului de legionari a cerut în repetate rânduri la telefon

[5] Este vorba despre două cărți apărute la editura Graphia din Karlsbad: *Konzentrationslager: ein Appell an das Gewissen der Welt ein Buch der Greuel, die Opfer klagen an* (1934) Karlsbad: Verlagsanstalt „Graphia", o colecție de mărturii ale unor foști deținuți, și cartea omului politic social-democrat Gerhart Seger, *Oranienburg : Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten. Mit einem Geleitwort von Heinrich Mann* (1934) Karlsbad: Verlagsanstalt „Graphia".

[6] „Găsesc, mă repet, uimitor, că lucrarea apărea în tulburatul 1940. De-ar fi să căutăm un înțeles subteran în demersul temerar, insolit al scriitorului, l-am percepe, probabil, în antiteză cu Hitler" (Zalis 2001: 23)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-i fie trimisă o maşină care să-i ia pe evreii prinşi de el, dar, din fericire pentru scriitor, „toate camioanele erau prea ocupate cu alte transporturi spre abator si spre pădurile învecinate, [astfel] că cei de pe străduța Burghelea fură lăsați să aştepte" (Aderca 1960: 165).

Pe 2 august 1941, F. Aderca primeşte o scrisoare în care era anunțat că va participa la o tabără de muncă (v. Hîncu 2006: 16). Singurul lucru care l-a salvat, de data aceasta, a fost decorația primită în timpul Primului Război Mondial.

În anii războiului, se va apropia mai mult ca oricând de originile sale evreieşti. În 1960, el declara: „Nemaiîngăduindu-i-se a fi român ca toți ceilalți români, Autorul a simțit că devine evreu ca toți ceilalți evrei". Nu îşi mai putea publica articolele decât în publicații evreieşti şi singurele locuri de muncă unde mai era primit erau tot cele din cadrul acestei comunități[7] (Aderca, 1960: 164). Predă estetica literară şi istoria literaturii la Colegiul pentru Studenți Evrei, dar îşi aminteşte peste ani: „Straniu era faptul că toți ne luam activitatea în serios, deşi ne dam bine seama că eram osândiți, cu termenul execuției încă nefixat – sau nemărturisit. Profesorii şi studenții scoşi pe străzi la curățatul zăpezii, îşi continuau uneori şi atunci colocviile" (Aderca, 1960: 168) .

În condițiile acestea, F. Aderca declara spre sfârşitul vieții, că i-a privit ca pe nişte eliberatori pe ruşii intrați în Bucureşti, în august 1944. Cu toate că declarația lui a fost făcută în plin regim comunist, avem motive să credem că ea putea fi chiar sinceră. Între fascismul pe care Aderca îl simțise din plin cu teroarea lui de fiecare zi şi comunismul pe care nu-l experimentase, şi care susținea că are la bază ideologia lui Marx, unul dintre mirajele tinereții lui, acum, la sfârşitul unor ani de coşmar, era firesc să prefere ultima variantă, poate chiar înşelându-se singur cu imaginea idilică a societății marxiste utopice.

Imediat după „eliberarea" României, F. Aderca se înscrie în Partidul Comunist şi va declara mai târziu: „Nicio secundă autorul nu s-a îndoit că va începe o viață nouă. Şi era cu totul de partea înnoirilor care se anunțau" (Aderca 1960: 170). Care era, în cazul acesta ponderea sincerității şi încrederea într-o lume mai bună şi cât a fost teama şi strădania ca, măcar de data asta, să fie pe placul autorităților, nu putem şti.

În 1947, apare la editura Casa Şcoalelor monografia *C. Dobrogeanu-Gherea viața şi opera* în care F. Aderca oferea o viziune total opusă aceleia din 1920 asupra teoreticianului marxist. Cea mai mare parte a cărții este dedicată vieții lui C.D. Gherea şi activității lui de promotor al socialismului. Aceste capitole elogioase dovedesc şi că F. Aderca avea în 1947 suficiente lecturi de sorginte marxistă şi că îşi însuşise chiar vocabularul specific – vorbeşte despre: „imperialişti", „conşiința revoluționară", „socialism ştiințific" şi „oamenii nuoi, călițiîn luptele sociale".

Partea a doua, cea despre opera de critic literar a lui C. D. Gherea nu corespunde însă cu teoriile socialiste despre artă. F. Aderca îşi pune aici în aplicare

[7] Este vorba despre o slujbă la administrația comunității evreieşti din 1941 şi, din 1944, un post de profesor de estetică literară şi istoria literaturii la Colegiul pentru Studenți Evrei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

propriile principii estetice, acelea enunțate în deceniul al treilea în *Micul tratat de estetică sau lumea văzută estetic*, și caută în scrierile criticului analizat de el punctele comune cu aceste principii. După cum observă justificat Valentin Chifor în monografia sa, F. Aderca ajunge până la a-l declara pe C. D. Gherea, nici mai mult, nici mai puțin decât „unul dintre esteticienii cei mai puri" (Chifor 1996: 117) ai criticii românești, ceea ce venea într-o evidentă contradicție cu realitatea.

Dacă, din punctul de vedere al teoriilor sociale, scriitorul se conforma doctrinei marxiste, atunci când face referire la artă, el elogiază, așa cum făcuse și mai înainte, o concepție pe care comuniștii o vor declara „retrogradă" în anii următori. C. Grigurcu afirma că încercarea critică din 1947 a lui F. Aderca „ar fi un fel de exercițiu pre-ideologic, din cale afară de prudent, când încă «linia» proletcultistă nu putea fi bine dibuită, ci doar presimțită!" (Grigurcu 1999: 5). Vom lua în seamă și această ipoteză: deși îi era destul de clar ce înseamnă comunism pe plan social, din punctul de vedere al culturii, F. Aderca fie nu aflase care erau cerințele „realismului socialist", fie, dacă le cunoștea, refuza să creadă că ele se vor aplica în țara noastră. Ar mai exista și o a treia variantă, cea mai optimistă dintre toate: scriitorul încerca în mod subtil, prin îmbinarea elementelor de ideologie cu aelea de critică literară „estetizantă" să pledeze mai departe pentru autonomia artei cu speranța destul de necugetată că va fi luat în seamă pentru că era unul dintre primii intelectuali înscriși ca membri de partid.

Pentru ultima justificare a noastră aducem ca argument un incident petrecut în preajma apariției monografiei *C. Dobrogeanu-Gherea viața și opera* pe care F. Aderca îl prezintă în autobiografia sa ca fiind sursa tuturor neplăcerilor îndurate în timpul regimului comunist. Fruntașul politic Chișinevschi ține, în 1947, o cuvântare despre „îndrumarea artiștilor pe calea marxism-leninismului". Văzând că un personaj politic necunoscut în lumea artelor le dă sfaturi oamenilor de cultură, F. Aderca cere, cu naivitate, „o revenire la specialitate când e vorba de îndrumări estetice, precum se recurge nu la cei mai simpatici tovarăși, ci la tovarășii cei mai experimentați în cazul unei operații de apendicită acută." (Aderca 1960: 172). Reacția celorlalți participanți la ședință este propmptă. Iau cuvântul scriitorii Aurel Baranga și Marcel Breslașu, care îl susțin pe vorbitor în detrimentul fostului membru al cenaclului *Sburătorul*. Intervenția aceasta, spune Aderca, „i-a pecetluit soarta".

În 1948, „îndată după unificarea partidelor muncitorești" este dat afară din partid și, cu toate memoriile lui, „Autorului nu i s-a arătat direct sau indirect pricina pentru care fusese îndepărtat" (Aderca 1960: 173).

Vor urma ani grei pentru scriitor. Este pensionat forțat din slujba lui de funcționar și nu mai poate publica nimic vreme de trei ani. Mai mult decât frustrarea, care îl face să se gândească la sinucidere (Aderca 1960: 174), în acești ani revine în mintea lui F. Aderca spaima de a nu fi demascat ca „dușman al poporului". Istoria arăta că avusese dreptate în 1933 când spunea despre fascism și comunism că sunt înrudite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După pensionare, F. Aderca începe să lucreze la o uriaşă monografie a lui Goethe pe care nu o va putea publica însă niciodată. În 1951, vorbind despre acestă lucrare scriitorul va nota:

> Nimeni nu m-a îndemnat, nimeni nu mi-a cerut această muncă. Scriu din convingere – în primul rând pentru conştiinţa mea: Şi n-am cerut ajutorul niciunei edituri. Voi depune lucrarea în ceasul în care voi socoti că e încheiată, oricât de târziu şi oricâte lipsuri m-ar chinui până atunci. (Aderca, 1995: 171)

Monografia lui Goethe este o carte care a trecut prin numeroase prefaceri în anii de-a lungul cărora scriitorul a lucrat la ea, dar nu putem şti exact care au fost variantele ei intermediare. În ultimii ani din viaţă F. Aderca şi-a organizat şi reorganizat manuscrisele, şi-a revăzut textele mai vechi, publicate în perioada interbelică, şi le-a restructurat de mai multe ori pe cele noi[8]. Deşi scriitorul a adus doar uşoare modificări de natură stilistică textelor interbelice, manuscrisele textelor postbelice par să fi suferit multe intervenţii chiar şi în variantele lor dactilografiate (adăugiri, eliminări de pagini, capitole scrise în mod vizibil altădată decât restul cărţii, cu alt tuş, pe alt tip de hârtie şi chiar numerotate greşit). Varianta *Goethe şi lumea sa* este, de exemplu, o prescurtare a monografiei, realizată din speranţa că textele mai scurte sunt mai uşor de publicat. Ceea ce ne interesează în mod deosebit este că autorul a considerat necesar să adauge în mapa acestei variante şi o introducere voluminoasă în care îşi explică metodele de lucru şi îşi declară cât mai convingător aderarea la „concepţia materialistă a istoriei şi a culturii". Ca să oferim doar un exemplu:

> Şi am început a aduna tot materialul pe care-l găseam în jur, încredinţat că concepţia materialistă a istoriei şi a culturii îmi va reliefa chiar şi documentele, amănuntele în aparenţă neînsemnate, până la dobândirea celor hotărâtoare (Aderca, 1948-1959?: 1)

sau

> Concepţia lui Lenin, economico-istorică, are de partea ei câteva elemente de nezdruncinat: unitatea organică, lipsa totală a criticului, a psihologiei şi capriciilor lui. Ceeea ce duce neapărat la o explicaţie *ştiinţifică* (Aderca, 1948–1959?: 19)

---

[8] Marcel Aderca, fiul scriitorului, îşi aminteşte cum, după pensionare, tatăl lui lucra disciplinat câte opt ore pe zi, atât muncă de creaţie, cât şi de organizare. Era propriul lui secretar, îşi aduna materialele, le aşeza tematic, lipea articolele decupate din ziare, le punea în mape: „- Tata scria literatură ca un funcţionar. – Adică? – Să vă explic. La ora 8 era la masa de scris (vorbesc de perioada de după ce s-a pensionat). Punea ceasul să sune şi scria timp de o oră după care făcea o pauză de 15 minute. Cu o precizie matematică făcea asta în fiecare dimineaţă, iar după- amiaza era dedicată lecturii. Nu se putea discuta cu el când era pus pe scris. Totul mergea de parcă îi dicta cineva, nu se oprea, nu ştergea" (Croitoru, 2005: 14) şi „F. Aderca a fost propriul şi vigilentul său secretar, notând geneza, etapele creaţiei şi răsunetul în contemporaneitate al fiecărei scrieri" (Aderca, 1974: 6).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau

> O concepție științifică asupra istoriei și criticii literare inaugurează reprezentanții culturii sovietice. Pornind de la principiul materialismului istoric ei se vor depărta de atitudinea impresionistă și vor adopta atitudinea care duce la înțelegerea lui Goethe cum atât de just arată Serghievschi în studiul publicat în 1932 într-unul din volumele colecției *Moștenirea literară*. (Aderca, 1948–1959?: 56–57).

Citind varianta lui Goethe din manuscrisul dactilografiat zdrențuit la margini după toate refacerile și recitirile, aproape îți vine să crezi că F. Aderca trecuse cu arme și bagaje în tabăra „materialiștilor istorici": autorul se concentrează asupra vieții lui Goethe și, după fiecare etapă de viață, menționează operele scrise și în ce măsură sunt ele relevante pentru evidențierea „spiritului revoluționar". Pe alocuri, simpla relatare istorică lasă locul imaginației biografului, care începe să scrie proză în loc de istorie literară și povestește ce simțea Goethe și cum îi vedea pe ceilalți. Goethe și oamenii care l-au influențat devin astfel personaje într-o carte de ficțiune, singurele semne că lucrarea s-ar dori științifică fiind citatele destul de dese din opera lui scriitorului german în care s-ar fi reflectat experiențele lui biografice.

Ne întrebăm însă cât din rezultatul studiilor de atâți ani despre Goethe a fost păstrat de F. Aderca în arhiva sa personală în anii plini de neplăceri dinspre sfârșitul vieții. Cum variante multiple ale manuscrisului au ajuns în mâinile recenzorilor și au petrecut ani întregi în sertarele editurilor, ne este greu să credem că ele puteau conține comentarii compromițătoare pentru scriitor.

O mărturie interesantă, pe care am descoperit-o prin intermediul internetului, vine de la scriitorul Mihai Rădulescu. Acesta își amintește că l-a cunoscut pe F. Aderca la Biblioteca Institutului de Relații cu Străinătatea din Bulevardul Dacia în timpul când fostul sburătorist lucra la al său *Goethe*. Studentul, pe atunci, Mihai Rădulescu s-a împrietenit cu mult mai bătrânul scriitor și publicist. Spune el: „Și aici l-am întâlnit și pe scundul ins blând, cu creștetul acoperit permanent cu o bască uzată. Primul meu prieten cu mustață înspicată. Nu exista zi de la Dumnezeu, să nu fie prezent, înconjurat de stivele volumelor cu grosime zdrobitoare". Când tânărul l-a întrebat ce făcea între atâtea cărți, dintre care unele erau în germană, Aderca i-a răspuns că scrie o carte despre Goethe care va cuprinde vreo zece volume. Este important să artătăm pe seama cărei motivații pune Mihai Rădulescu munca titanică depusă de F. Aderca: „Dacă bine țin minte, extinderea ei urma să acopere vreo zece tomuri. Cred că, la semnul uluirii mele, provocată de dimensiunile ce mi se păreau de neatins, a zâmbit și mi-a lăsat de înțeles că își planificase munca astfel încât să aibă ce face cât mai intenționau comuniștii să stea la cârma țării. Socotea să iasă la mal cu acea operă finită, din mlaștina politică revărsată peste pământul nostru" (vezi blogul lui Mihai Rădulescu la adresa din secțiunea „Bibliografie"). Unul dintre oamenii care l-au cunoscut pe Aderca atunci în relații neoficiale crede, așadar, că, pentru acest scriitor studiul la o lucrare imposibilă era un fel de evadare din realitatea acelor ani. Nici nu mai contează că nu a publicat cartea, că variantele pe care le dădea la editură (poate pentru a-și justifica timpul petrecut pentru

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cercetare?) nu erau de vreo valoare critică deosebită, că în ele Aderca punea ce credea că vor să citească cenzorii vremii, că, dacă va fi scris ceva cu adevărat valoros pentru cunoaşterea lui Goethe, s-a ferit să lase manuscrisul acela în urmă. Credem că F. Aderca îşi petrecea timpul într-un mod plăcut pentru el, citind despre Goethe, în vreme ce soţia lui, de exemplu, scria poeme despre electrificare şi se plângea că o hărţuiesc revistele *Femeia* şi *Săteanca* (Aderca, 1995: 176).

Primul text terminat care s-a păstrat după aceşti trei ani de uitare este acela al unui jurnal din 1951, numit de autor *Jurnal intim*, dar pe care, cel puţin la începutul redactării, scriitorul intenţiona să-l publice dacă vremurile ar fi fost favorabile. *Jurnalul intim* a fost publicat în 1995 de V. Chifor, la sfârşitul unei ediţii a colecţiei de portrete literare *Oameni excepţionali.* Acest jurnal se întinde doar pe o durata de câteva luni, perioada în care F. Aderca a primit de la Uniunea Scriitorilor o cameră la o vilă de creaţie din Sinaia, dar noi i-am acordat atenţie pentru că el surprinde măcar o parte din gândurile care îl frământau pe scriitor în aceşti ani ai regimului comunist:

> Sunt uimit că, deşi am socotit trimiterea mea la Sinaia ca o victorie împotriva unei adversităţi care mă terorizează de trei ani, nu sunt bucuros nici de camera excelentă, nici de cantina îmbelşugată, nici de liniştea în care lucrez (la *Goethe, viaţa şi opera*). Mă simt ca un ostracizat cu domiciliu forţat (Aderca 1995: 164).

Majoritatea notelor şi referirile la relaţia cu autorităţile dezvăluie în autorul lor un om prudent, care a trecut prin experienţe neplăcute în viaţă şi, cu toate că observă în continuare neajunsuri sau nedreptăţi, le menţionează în treacăt, dar nu uită să se declare mulţumit că nu i se întâmplă lucruri mai grave. Spaima de lagărele de concentrare din timpul guvernărilor de extremă dreaptă şi nenorocirile care li s-au întâmplat cunoscuţilor l-au marcat pe F. Aderca şi revin în ciuda trecerii anilor:

> Oricum e bine! E foarte bine! Bietul Mihail Sebastian, acum câţiva ani a fost doborât de un autocamion, viaţa sărmanului H. Bonciu a fost măcinată de un cancer la ficat, iar B. Fundoianu, plecat în 1921 la Paris, a fost (cu părul albit de groază) ars de nazişti în cuptoarele de la Bruchenweld. Eu privesc din balconul înalt sau lucrez cu râvnă la o carte care mi-e atât de dragă şi nimeni în lume văd că nu-mi zmulge încă stiloul din mâna dreaptă (Aderca 1995: 213).

Repetarea aproape obsesivă a cuvintelor „acum e bine, sunt multumit" ascund însă tot o realitate traumatizantă care încă îi tulbură liniştea, pericolul de a fi declarat duşman de clasa: „Dar e minunat şi aşa! Minunat şi aşa! Încă ce minunat, căci înainte nu-mi oferea nimeni nimic şi mi-era teamă, socotit de unii duşman de clasă, să nu fiu arestat" (Aderca 1995: 166). După care, la câteva pagini, întâlnim un scurt „cântec de adormit... cenzura când nu era atentă": un ciudat plan pentru o lucrare viitoare monumentală. Declarându-se „critic ştiinţific, înarmat cu un principiu valabil şi în viitor", F. Aderca spune că, după terminarea monografiei lui Goethe, şi-ar dori să scrie „o lucrare mai vastă, *Germeni revoluţionari în epoca burgheză*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din faza înalt capitalistă (Ibsen, Strindberg, Nietzsche, Shaw, Pirandello, simboliştii, expresioniştii, dadaiştii, suprarealiştii)" (Aderca, 1995: 168-169) şi că, pentru o astfel de lucrare, „ar trebui să mai învăţ limbile rusă, engleză, italiană şi spaniolă – dacă nu cumva şi poloneză!" (Aderca 1995: 172).

Este interesant de observat cum atitudinea arătată de scriitor în jurnal se schimbă gradat pentru că, pe măsură ce petrece mai mult timp la Sinaia alături de ceilalţi colegi artişti, lui F. Aderca i se dezvăluie şi alte faţete ale „noii lumi socialiste". Precauţia de la începutul jurnalului şi aparenta convertire la cerinţele propagandei încep să lase locul suspiciunii, în care se văd semnele unei mai vechi manii a persecuţiei, apoi unei revolte temperate cu greu, pentru a sfârşi într-o notă ironică şi în acuzaţii aproape făţişe la adresa sistemului.

Mai multe întâmplări, pe care F. Aderca le analizează cu atenţia omului care se aşteptă la ce e mai rău din partea autorităţilor, îl fac să fie încredinţat că este urmărit şi controlat. Se consolează, aparent, la gândul că, probabil, acelaşi tratament li se aplica tuturor şi, de obicei, scrie în jurnal scuze, nu tocmai plauzibile, pentru ceea ce i se întâmplă.

La scurtă vreme de la cazarea în vila de la Sinaia, F. Aderca se întoarce la Bucureşti să-şi revadă soţia care nu mai răspundea la o scrisoare trimisă în urmă cu nouă zile. Acasă, el descoperă că scrisoarea ajunsese la şase zile de la expediere şi bănuieşte că întârzierea s-a produs din cauză că autorităţile încă mai controlau corespondenţa. Drept concluzie, scriitorul notează încercând să păstreze un ton cât mai neutru: „Oricum, oriunde a fost reţinută înseamnă că a fost cercetată. Ceea ce înseamnă că situaţia politică necesită încă o strictă supraveghere a ideilor, veştilor şi oamenilor" (Aderca 1995: 177).

Întors la Sinaia, F. Aderca e întrebat de Traian Şelmaru unde a fost în ziua precedentă. Deşi întrebarea putea să fie nevinovată, scriitorul o interpretează ca pe o încercare de a-l controla: „Traian Şelmaru m-a întrebat foarte intrigat la cină unde am fost ieri de nu m-a văzut nimeni? Supraveghetorul! Vechilul!" (Aderca 1995: 178).

Curând, scriitorul începe să suspecteze că unii colegi ai săi, dar şi persoane care lucrau în administraţia vilelor de creaţie, colaborează cu autorităţile. Un anume cantinier Diamant se pare că este unul dintre aceşti informatori care ajungeau des în biroul directorilor Fondului Literar: „Marian, întors chiar azi de la Bucureşti, îmi destăinuieşte că a stat de vorbă cu directorii Fondului, Gruia şi Corbea, alături de care se afla cantinierul Diamant (informatorul interesat şi neruşinat)". Unul dintre directorii Fondului Literar, Corbea, e nemulţumit ca a citit prea puţin la cenaclu, ceea ce îl face pe scriitor să exclame furios: „Cine m-a pus să vin la Sinaia şi să-mi iau stăpân asemenea oier!" (Aderca, 1995: 215).

Dintre colegii care îi par suspecţi lui F. Aderca, sunt menţionaţi Dan Deşliu şi Ioana Postelnicu, despre care scriitorul credea că încercau să-l îmbie la mărturisiri acuzatoare declarându-se, în discuţii intime, admiratori ai literaturii interbelice „estetizante". Reacţia lui F. Aderca este în acele momente prudenţa bănuitoare: „Aştepta din parte-mi o apologie a acestei literaturi ne-socialiste şi o depreciere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(atât de periculoasă!) a realismului socialist?" (Aderca 1995: 178) se întreabă referindu-se la Dan Deşliu. „Îi atrag atenţia să-şi păstreze opiniile, ca sa nu vie în conflict cu autorităţile noastre literare şi politice" (Aderca 1995: 220) este răspunsul lui pentru Ioana Postelnicu.

O întâmplare din ultimele zile ale şederii la Sinaia îl face să devină ironic la adresa socialismului, uitând de prudenţa de până atunci: aflase că administratorul vilei i-a umblat prin hârtii:

> Am aflat pricina pentru care ieri cheia camerei nu s-a mai putut mişca şi s-a rupt în broască. Administratorul Stănescu, cu o cheie falsă, mi-a deschis uşa şi desigur mi-a controlat hârtiile şi cărţile. Din poruncă oficială? Şi totuşi nu trebuie să mă mir nici să mă indignez. Trecem prin întâia fază a construirii socialimului: Poliţismul (vigilenţa) şi eroismul (întrecerea în muncă) (Aderca 1995: 217).

Conluzia lui F. Aderca, la sfârşitul perioadei petrecute la munte este: „Judecând bine, «căminul de creaţie» de la Sinaia a fost pentru mine o pedeapsă" (Aderca 1995: 224), iar jurnalul său sugerează că scriitorii sunt trimişi periodic acolo pentru a fi controlaţi şi testaţi ideologic: li se umblă prin hârtii, scrisorile către familie le sunt deschise, colegii încearcă să-i determine să spună ceva compromiţător.

Din notele autobiografice aflăm că, din punct de vedere psihologic, lunile în care a locuit la Sinaia l-au afectat, considerăm noi, până la nivelul la care i-au pus în pericol sănătatea minţii. Vom reda un citat din textul scris în 1960 care atestă acest lucru:

> Dar prea numeroasele controluri şi anchete (pe faţă şi-n ascuns) până la urmă jignitoarea mutare de la o vilă a Fondului la alta, au dus sufletul Autorului într-o abatere mută în care s-a zămislit ideea fixă a cancerului când în creier, când în ficat. Refugiat într-un spital şi încurajat de un tânăr şi excelent chirurg, a cerut să fie operat de apendice. Operaţia a reuşit căci apendicele era sănătos – dar Autorul prin această autopedepsire s-a vindecat şi de «cancer» (Aderca, 1960: 177).

În perioada care va urma, poate datorită purtării acceptabile pentru regim de la Sinaia, Editura Tineretului îi cere lui F. Aderca romane biografice şi de aventuri. Urmează o perioadă în care el reuşeşte să publice trei romane pentru tineret scrise după indicaţiile editurii, nu după cum îl îndemna inspiraţia, fapt care îl face să noteze amar: „Când nu ţi-ai luat însuţi, ţi se dă totdeauna munca cea mai grea pentru răsplata cea mai mică sau nicio răsplată ..." (Aderca 1960: 178)

Scriitorul nu putea să-şi publice totuşi cartea la care lucra din 1948, monografia lui Goethe, la care scrisese, după toate mărturiile, cu plăcere, în ciuda cerinţelor ideologice pe care încercase să le respecte. Când Al. I Ştefănescu, directorul ESPLA, i-a sugerat că publicarea unei cărţi „din realitatea nouă, socialistă", ar fi hotărâtoare pentru creşterea încrederii în autor, F. Aderca începe lucrul la romanul *Casa cu cinci fete* o carte pe care editura o dorea pe tema relaţiilor dintre minorităţile conlocuitoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul este gata în 1957, după ce autorul realizează o perioadă de „documentare" printre „oamenii muncii" din țară. Această carte trebuia să fie dovada devotamentului lui F. Aderca față de regimul comunist, însă, surprinzător, lucrarea „realist-socialistă", scrisă în urma unei documentări finanțate prin contract de editură, este oprită de cenzură și returnată autorului fără indicațiile necesare intervenției în text. F. Aderca refuză să modifice textul spunând că „n-a avut inima să-și masacreze însuși romanul în care erau înfățișate destule realități neplăcute" și îi invită pe redactorii editurii să elimine ei ce li se părea reacționar „căci ei aveau îndatorirea, pentru care erau salarizați." (Aderca 1960: 178) Ca urmare, lucrarea este acuzată de „spirit contrarevoluționar".

F. Aderca notează în 1961, fiind probabil încă sub influența evenimentelor:

> Astfel începe anul 1959: Cu denunțarea Autorului de către M. Beniuc, primul-secretar al Uniunii Scriitorilor, în *Gazeta literară*, cu pericolul excluderii din Uniune și chiar al unei arestări. Autorul trimite câte un memoriu lămuritor ministerului Culturii și secției culturale a Comitetului Central. Arată că manuscrisul n-a fost încredințat spre citire nimănui, nici măcar celor mai apropiați prieteni, că a fost depus numai editurii și anume cu o *prevenire* asupra îmbunătățirilor ulterioare, că a stăruit, că a protestat, că a cerut timp de nouă luni sprijinul firesc, legal – căci e prevăzut în contract – și pe care editura l-a refuzat. Nimic nu silea pe Autor în preajma vârstei de 70 de ani la munca destul de grea a unei documentări, la truda compunerii unui roman de peste 600 de pagini, decât dorința de a fi prezent și folositor în cultura timpului său. Autorul nu primește niciun răspuns (Aderca 1960:178–179).

După izbucnirea de revoltă în care scriitorul își invitase cenzorii să modifice ei textul pentru că el „n-avea inimă" să-și masacreze cartea, urmează o perioadă de panică în care el încearcă să se salveze din fața eventualelor repercusiuni. E. Lovinescu intuise în firea tânărului F. Aderca tendința de a se feri de confruntările directe, o trăsătură de caracter pe care anii de groază ai fascismului și presiunile din timpul comunismului nu puteau decât să o accentueze (Lovinescu 1993: 48).

F. Aderca are noroc, autoritățile nu încearcă să-l pedepsească pentru ce scrisese. Probabil a contat faptul că lucrarea nu fusese "difuzată" prietenilor înainte de a fi depusă pentru cenzură. Singurul proces care va urma este unul civil, editura îl dă în judecată pe F. Aderca pentru restituirea banilor plătiți în avans în vederea documentării. În plângerea adresată de reprezentantul editurii către Tribunalul Popular al Raionului V.I. Stalin, sunt trecute totuși acuzații grave referitoare la nepotrivirea ideologică a textului. Vom cita din copia documentului aflată în Arhiva Felix Aderca:

> După ce autorul a predat manuscrisul s-a constatat că el cuprinde grave greșeli de ordin ideologico-politic. Drept urmare la 1. IV 1958 autorul a fost încunoștiințat asupra situației iar acesta *fiind de acord cu obiecțiile* („în general" exprimate – scrie autorul cu creionul in paranteză, dedesupt) a reluat manuscrisul pentru a-l reface. Manuscrisul readus după numai 15 zile nu este cu nimic îmbunătățit, întrucât autorul nu a făcut altceva decât să reducă materialul cu câteva zeci de pagini. În această situație și ținând seama de gravele erori pe care le cuprinde lucrarea din punct de vedere ideologic-politic, în cauză se *constată reaua credință a autorului* în îndepinirea angajamentului luat față de editura noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Menţionăm că, în numeroase rânduri autorul se face purtătorul sau ecoul unor idei vădit reacţionare, a unor teze ale ideologiei burgheze. Astfel, tema principală a romanului aceea a înfrăţirii dintre poporul român şi minorităţile naţionale este tratată *fără a ţine seama că marxism-leninismul consideră rezolvarea problemei naţionale ca o parte integrantă a revoluţiei socialiste,* a dictaturii proletariatului. De asemenea autorul are *o atitudine obiectivistă şi echivocă faţă de «românism»* Trebuie să mai arătăm că autorul tratează e pe poziţie antipartinică *problema atitudinii intelectualităţii de formaţie veche, faţă de construirea socialismului* în ţara noastră, ca şi politica Partidului faţă de această intelectualiate, după cum rezultă din capitolul „Muncitorii". *Capitolul „Simpozionul de a Timişoara"* contituie din cuprinsul său o dovadă în plus a gravelor erori pe care le cupride lucrarea în cauză şi *a culpei autorului în ceea ce priveşte modul în care a înţeles să elaboreze această lucrare"* (*** 1959:1). (Sublinierile au fost făcute pe copie cu creionul, probabil de F. Aderca însuşi).

Instanţa va ţine de data aceasta cont de faptul că recenzorii nu i-au indicat autorului ce anume să modifice în lucrare, fapt prevăzut în contractul cu editura. Procesul este respins, dar cartea tot nu se publică, la fel cum nu se va publica monografia lui Goethe atât de dragă autorului ei.

Citind romanul aflat în manuscris am identificat uşor paginile pentru care F. Aderca a intrat, din nou, în conflict cu autorităţile, mai ales că, pe manuscris, ele erau marcate printr-o linie trasată pe margine cu creionul. Sunt pasaje în care scriitorul nu doar că prezintă „realităţi neplăcute" din timpul primilor ani de comunism, dar aduce critici voalate sistemului în sine, punând sub semnul întrebării viabilitatea lui. Oferim un exemplu de asemenea pasaj în care este contestată pregătirea muncitorilor comunişti şi a conducătorilor din partid:

...trebuie să fi scris pe undeva Marx şi Lenin şi acest mare adevăr, că societatea comunistă nu putea fi construită de chiulangii şi derbedei, de-ar fi ei oricât de flămânzi, zdrenţăroşi sau îngâmfaţi declarându-se, deşi incapabili, foarte „pricipiali" şi duşmani ai clasei burgheze (Aderca 1957: 7–8).

Şi mai departe:

C-au mai rămas unii „principali" şi de-ăştia, tovarăşi care-şi închipuie că, fiind ei comunişti încercaţi şi verificaţi pot fi buni la orice. E drept că n-au cutezat să cânte la Operă, dar tot s-au cerut directori la uzine hidroelectrice sau la reviste în trei limbi, pentru Paris, Londra, New York. Ba unul, care fusese o vreme director general la Radio, a pus pe miliţieni cu revolvere la uşile din faţă, pe unde trebuia să intre numai EL, ceilalţi – compozitorii, poeţii, artiştii – având îndatorirea să se strecoare pe din dos, grămadă, pe strada cealaltă, pavată cu bolovani. Eminescu, Aristiţa Romanescu, Davila, Enescu, dacă ar fi fost chemaţi la Radio, ar fi trebuit şi ei să intre pe uşa dinapoi – pe uşa din faţă bine păzită având dreptul să păşească numai „direcţia", adică tovarăşul Ţugumete, în şapcă proletară de mătase vişinie, şi adjuncta sa personală, tovarăşa Isop, cu testemel de ţesătură multicoloră, pictată în Extremul-Orient, cu care avem relaţii directe. Să fi îndrăznit să şopteşti ceva împotriva unor asemenea tovarăşi, încredinţaţi revoluţionari, că numaidecât te declarau „duşman de clasă", duşman mortal adică, bun de Jilava şi de Aiud, sau măcar antimarxist, de parcă marxismul se ivise pentru îngâmfarea lor, nu ei în crâncene munci pentru împlinirea marxismului (Aderca 1957: 9).

Exemplul acesta este doar un fragment dintre multele pasaje subliniate ca fiind inadecvate. Aderca vorbeşte în 1957 despre muncitori semianalfabeţi care au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ajuns directori de spitale şi puneau medicii la spălat podelele înainte de operaţii, despre hoteluri cu meniu precar din cauza lipsei de carne şi cu holuri cenuşii şi slab luminate, despre tineri capabili care îşi văd cariera ameninţată de faptul că au rude cu „origini nesănătoase", despre oameni care avansează în carieră demascându-şi colegii şi sugerează decăderea zonelor de provincie ale ţării care, „pe vremuri", erau înfloritoare (v. Aderca 1957: 8, 21, 26, 28).

Capitolul *Simpozionul de la Timişoara*, pe care îl învinovăţea şi editura de „grave erori ideologice", este un adevărat pamflet comico-tragic, o şarjă la adresa societăţii primului deceniu de comunism care se întinde pe zeci de pagini dactilografiate. Întregul capitol este format din mărturiile unor personaje cu profesii diferite, venite din toată ţara la o aşa-numită „şedinţă plenară pe regiune la Politehnică". Intervenţiile personajelor nu au loc, după cum era de aşteptat, în cadrul oficial al şedinţei, ci seara, înainte de întreruperea alimentării cu electricitate, în salonul unei case particulare unde „specialiştii" găsesc găzduire după încercări zadarnice de a obţine câte o cameră în veşnic ocupatele hoteluri ale Timişoarei.

Cele mai multe dintre personaje se plâng de ceva. Un arheolog nu mai poate suferi turnătorii din preajma lui:

> V-aţi lovit în activitatea dumneavoastră într-adevăr de atâţi turnători?
> **Arheologul:** Dar, domnule, n-am putut face un pas nici în epoca de piatră, necum între ruinele cetăţii Sarmisegetuza fără să mă izbesc de câte unul travestit în „savant"... ba chiar savant, gata sa mă lucreze! Începe de obicei discuţia, profesional, căci e foarte documentat în greutăţile de care ne izbim ca arheologi. Şi pe urmă spre a ne trage de limbă, începe să înjure birjăreşte acest „nefast regim" care decretându-se «ştiinţific» nu face decât să distrugă „orice ştiinţă" [...] Şi nevăzutul, neînduplecatul Torquemodo al acestui timp se face a nu băga de seamă că am început să simţim un turnător de la distanţă şi acum toţi tăcem ca muţii.
> E în ţară o tăcere, cum n-a mai fost de la facerea lumii. Şi cui foloseşte? De bună-seamă regimului socialist nu, devreme ce cu atâta vigoare şi adevăr batjocoreşte inchiziţia din Statele Unite ale Americii. Atunci? Nu cumva tocmai acelor *neputincioşi*, acelor *paraziţi* din slujbe înalte, speriaţi să nu li se dea pe faţă neputinţa? Şi astfel suntem vânaţi tovarăşi de cei mai lipsiţi de conştiinţă dintre noi, de cei mai mediocri în fosta lor profesie sau care n-au avut niciodată profesie – *hiene stranii*, nesăţioase după fiinţe vii. Şi când – în această cămaşe de forţă – nu mai am măcar *libertatea de a tăcea*, căci ei mă silesc să vorbesc totuşi, ca să afle ce se ascunde în străfundurile chimistului meu suflet, nu mă sinucid, nu, căci *sunt un laş*. Atunci *mint*, declar ceea ce *nu cred* şi născocesc justificaţii şi scuze mişeliei, sălbăticiei lor, când pe buze îmi tremură *verdicte*! Atât sunt de ticălos...de nevolnic... (*izbucneşte în plâns zgomotos fără lacrimi, apoi scuipă furios dinaintea tuturor de dezgust*) numai ca să nu-mi pierd pâinea... bucăţica de pâine (Aderca 1957: 57–58).

Arheologul mărturiseşte că, după ani de uitare, a fost pus la încercare într-o zi de o fostă cunoştinţă care a venit pe neaşteptate în casa lui şi a început să critice sistemul. Pentru că nu a căzut în capcană şi nu i-a dat dreptate provocatorului, Arheologul a primit la scurtă vreme comanda pentru o lucrare de specialitate:

> Pot fi recunoscător oare lui Trocan pentru buna-i ţinere de minte şi că-mi plătise astfel osteneala de a-l fi scos din închisoare? Ar trebui, desigur!.... (*Aproape fără glas şi chinuit*) Dar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu pot! Căci mă tot întreb: Îşi adusese el aminte de mine sau fusese numai trimis? Şi el îşi îndeplinise oare slujba de provocator şi turnător în toată – ca să spun aşa – conştiinţa? Nu ştiu nici azi. Marele meu merit atunci fusese nu ştiinţa, multă-puţină câtă aveam, ci (*pune arătătorul pe buze apoi gără glas, numai cu răsuflarea*) TĂ-CE-REA, adică ipocrizia, adică laşitatea. (*Mai scuipă odată, apoi*) Se pare că a fost de-ajuns. (*Râde acum din toată inima, ridicând sticla goală şi îndreptându-se în ciorapi, cu pălăria pe ceafă către uşa înaltă cu două canaturi*) (Aderca 1957: 61–62).

Îndrăznim să credem că, prin chinuitul personaj Arheologul, vorbeşte în acest roman autorul însuşi care se vedea, la fel ca mulţi alţi români obligat să tacă să „născocească justificaţii şi scuze mişeliei" (ca şi Aderca în *Jurnalul* său), ca să poată supravieţui.

Fragmentele redate mai sus au fost extrase doar dintr-un monolog al acestui capitol cu aspect de act dramatic. Capitolul cuprinde şi ale mărturii ale unor personaje revoltate, doar că, în cazul acestora tragicul lasă mai mult spaţiu comicului: un doctor vorbeşte pe cinci pagini, în care se îmbină umorul şi scabrosul, despre funcţionarea closetelor din toată ţara, conducându-se după zicala „Arată-mi privata, şi-ţi voi spune cine eşti"; un inspector enumeră zeci de mici escrocherii din comerţ, din spitale, dar şi din artă:

La teatrul radiofonic ajunge la microfon numai acel autor care, recunoscându-şi lipsa de experinţă în «specificul radioului» se lasă completat la text şi jefuit la drepturi de «specialiştii» instituţiei. Sau şi mai simplu: Tot fondul revăzut pentru teatrul la microfon îl încasează ei, scriind ei toate textele, bşca salariul lunar, care e frumuşel (Aderca 1957:86).

În această carte din ultimii ani de viaţă, ironia specifică articolelor din perioada interbelică revine în scriitura lui F. Aderca. Romanul nu e spectaculos ca realizare artistică, dimpotrivă respectă cerinţele literaturii din primii ani de comunism prin aceea că e accesibil chiar unui cititor cu o pregătire medie, dar uimitor este curajul autorului de a critica societatea comunistă sub pretextul, care l-a şi salvat în justiţie, că arată aspectele negative ca ele să fie corectate în viitor.

Am fi putut crede că F. Aderca a fost prea realist în cartea sa din naivitate, că într-adevăr era convins de necesitatea ca noii societăţi să i se aşeze în faţă o oglindă fidelă pentru ca ea să se schimbe. Privind însă evenimentele după ce am citit *Jurnalul intim* de la Sinaia, din 1951, ne îndoim de naivitatea acestui scriitor care aflase din timp cât de puţine lucruri le sunt permise oamenilor de cultură. Tindem că considerăm scrierea cărţii *Casa cu cinci fete* drept un gest de frondă târzie, o răzbunare a autorului marginalizat, fără răsunet, din nefericire, în rândurile publicului, pentru că nu avea să ajungă în librării nici până astăzi. Tot în această categorie am încadra şi refuzul lui de a-şi modifica lucrarea, deşi, după notaţiile de pe manuscris cunoştea paragrafele care puteau fi considerate subversive. Autorul a scris o carte despre care ştia că nu va apărea niciodată, dar s-a folosit în memoriile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adresate autorităților și în fața instanței de abaterile de la contract ale editurii pentru a minimiza consecințele gestului său[9].

În ciuda lipsei de consecințe din partea autorităților, anii 1957–1962 au fost din nou chinuitori din punct de vedere sufletesc pentru F. Aderca. Gândurile sinucigașe care îi mai încercaseră mintea în momentele grele ale vieții reveneau „în aceste zile din nou amenințătoare, din pricina manuscrisului *Casa cu 5 fete*, socotit «contrarevoluționar»[...]: «Curaj, dragul meu! Curaj tu, Aderca! Nu te teme de a ieși însuți înaintea morții. Aruncă-te în ea, nu te lăsa umilit si doborât dacă orice speranță e pierdută»" (Aderca, 1960: 94).

Cunoscând-o pe Sanda Movilă în 1958, un an greu pentru familia ei, scriitoarea Eugenia Tudor Anton povestește, într-un articol din 2004, cum soției lui F. Aderca îi era teamă să le împrumute prietenilor cărți din biblioteca familiei. Ce reține mai tânăra tovarășă de breaslă nu e atât gestul de refuz al Sandei Movilă, cât reacția ei care-i trăda frica: „Am rămas uimiți! Cât de mare le era frica! Și câtă dreptate aveau! La ora aceea, Aurel Martin făcea pușcărie din cauză că Demostene Botez îi împrumutate o revistă străină!" (Tudor Anton, 2004).

Obsesia lui F. Aderca din urmă cu ceva ani, aceea că ar fi avut „cancer la creier", s-a transformat curând în realitate. Scriitorul avea să moară pe data de 12 decembrie 1962 tocmai din cauza unei tumori cerebrale. A fost incinerat si, simbolic pentru viața sa tumultuoasă, cenușa i-a fost presărată pe apele mării printre garoafe albe, în acordurile *Rapsodiei române,* așa cum își dorise (Movilă, 1963).

Relația sinuoasă pe care F. Aderca a avut-o cu autoritățile de-a lungul întregii sale vieți dezvăluie o personalitate activă, permanent gata de schimbări. La fel cum în creația literară acest autor nu „s-a scăldat niciodată în apele aceluiași râu", nici în viața reală el nu a putut deveni adeptul fidel al unei doctrine, aderând mereu la ce se potrivea mai bine firii sale de „revoltat", de „om anapoda" sau de Ionel Lăcustă-Termidor al lumii literare. Scriitorul a trăit însă într-o perioadă istorică în care oamenilor de cultură le-a fost refuzată libertatea de expresie. Cititorii secolului al XXI-lea vor fi tentați, poate, să-l acuze pe scriitorul studiat de noi pentru unele slăbiciuni și concesii în relația cu autoritățile comuniste. Suntem de părere că acela care încearcă o asemenea apreciere trebuie să țină totuși seama de aspectele atât de complexe ale perioadei istorice în care și-a petrecut F. Aderca aproape întreaga viață.

Povestea vieții lui F. Aderca ne îndeamnă să privim încă odată problema atât de dezbătută a condiției omului de cultură în fața istoriei. Avem obiceiul să le cerem scriitorilor să fie eroi nu doar în creația lor, ci și în viață, uitând poate, de multe ori, că ei sunt în primul rând oameni, nu personaje ficționale, și au toată complexitatea psihologică pe care o presupune condiția de ființă umană: au temeri, au complexe, au trecut prin traume și frustrări, au simpatii motivate emoțional, nu rațional. Unii oameni de cultură au reușit, avem convingerea că pe bună dreptate,

[9] Conținutul documentelor privind conflctul dintre F. Aderca și editură, precum și memoriul adresat mai târziu, în 1961, lui Gh. Gheorghiu-Dej pentru publicare monografiei lui Goethe au fost publicate de Dumitru Hîncu în 2006, în *România literară* (v. Hîncu 2006: 16–17)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să lase în urma lor imaginea unor eroi, a unor martiri şi a unor modele de urmat în condiţiile excepţionale ale istoriei. Alţii au fost etichetaţi drept firi slabe, care au colaborat cu autorităţile momentului. Veşnic neliniştitul F. Aderca, a fluctuat între teamă şi revoltă, şi-a dus, credem, războiul lui cu lumea şi cu el însuşi până la sfârşitul vieţii.

Abstract

F. Aderca was well known by the inter-war Romanian readers especially for his articles and polemics published in some of the most important newspapers, magazines and reviews of the age. In spite of that activity, which used to pass as his trademark, F. Aderca also wrote thousands and thousands of pages of prose, poetry, drama and essays, he supported and popularized in his articles the modernist literary trends coming from the Western cultures and was a notable member of the modernist Romanian literary cenacle, *Sburătorul*. His creative effort proved to be unceasing throughout his fifty-year-long career, despite the unfavourable historical times in which he lived: being a Jew, he had to pass through a period of antisemitic policy immediately before and during World War II and he also experienced probably the most aggressive years of the communist regime in Romania under the rule of Gheorghe Gheorghiu-Dej. By starting from F. Aderca's life and his repeated conflicts with the authorities, this paper aims at discussing the condition of the artist and scholar under a dictatorial or discriminatory regime.

Keywords: Felix Aderca, Romanian interwar cenacle "Sburătorul", Jewish writer, Gheorghe Gheorghiu-Dej, writer's condition, dictatorial regime

BIBLIOGRAFIE

1. Aderca, F. (1915a) „Progresul merge azi pe tunuri" în *Noua revistă română*, 26 ianuarie – 2 februarie, p. 304.
2. Aderca, F. (1915b) „Bestia" în *Seara,* 9 august, p. 1, col. 3–4.
3. Aderca, F. (1915c) „Viforul libertăţei" în *Seara,* 18 august, p. 1, col. 1–2.
4. Aderca, F. (1915d) „Războiul muncii", în *Seara,* 18 septembrie, p. 1, col. 6.
5. Aderca, F. (1915e) „Unionişti în 1915...?", în *Seara,* 25 septembrie, p. 1, col. 3.
6. Aderca, F. (1915f) „Mackensen" în *Seara* 17 octombrie, p. 1, col. 3.
7. Aderca, F. (1920a) „Când se va înfăptui", *Cuvântul liber*, nr. 21/11 ianuarie, pp 13–16
8. Aderca, F. (1920b) "Socialismul român nu e inteligent", în *Cuvântul liber*, nr 39/ 1 septembrie, pp. 14–18.
9. Aderca, F. (1920c) „Falimentul unei greve generale", în *Cuvântul liber*, nr. 43/ 1 noiembrie, pp. 1–5.
10. Aderca, F. (1922) *Idei şi oameni*, I, Alcalay & Calafeteanu, Bucureşti, 1922.
11. Aderca, F. (1924) *Moartea unei republici roşii*. Bucureşti: Ancora.
12. Aderca, F. (1934 a) „Răsboi în 1934", în *Realitatea ilustrată*, 11 ianuarie pag 4–6.
13. Aderca, F. (1934 b) „Cesarii timpului nostru" în *Adevărul*, 15 decembrie, p. 1–2
14. Aderca, F. (1948-1959?) *Goethe şi lumea sa,* ediţie prescurtată, (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XXI, Imprimate, 2.
15. Aderca, F. (1957) *Casa cu cinci fete* (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XXII, Imprimate 1.
16. Aderca, F. (1960): *Scrieri 1910–19... cu note istorice, autobiografice, critice şi iconografia timpului* (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XVII, Imprimate 3.
17. Aderca, F. (1974), *Teatru*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Marcel Aderca, Bucureşti: Cartea Românească.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

18. Aderca, F. (1995) *Oameni excepţionali. Jurnal intim*, Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Valentin Chifor, Cluj-Napoca: Dacia.
19. Aderca, F. (2001) *Petru cel Mare, întâiul revoluţionar constructorul Rusiei,* ediţie îngrijită şi prefaţă de Henri Zalis, Bucureşti: Hasefer.
20. Biberi, Ion (1945) *Lumea de mâine*, Bucureşti: Forum.
21. Boia, Lucian (2010), *Germanofilii*, Bucureşti: Humanitas.
22. Chifor, Valentin (1996) *Felix Aderca sau vocaţia experimentului,* Cluj-Napoca: Dacia.
23. Chifor, Valentin (2008), „F. Aderca, intuiţii politice" în *România literară,* nr. 30/ 2008, p. 20.
24. Croitoru, Avram (2005), „Scrisul – o constantă a sufletului", interviu cu Marcel Aderca, în *Realitatea evreiască,* nr. 240 (1040), 1–18 noiembrie 2005, p. 14.
25. Durnea, Victor (2008), „Societatea scriitorilor români", în *Dacia literară*, Nr. 2/2008, consultat online la adresa: http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9830.
26. Grigurcu, Gheorghe (1999) „Felix Aderca sau «un spectacol al registrelor extreme» (II)", în *România literară,* nr. 31, p. 5.
27. Hîncu, Dumitru (2006) „Felix Aderca şi autorităţile comuniste", în *România literară*, nr. 46, pp. 16–17.
28. Iancu, Mihaela (2011) „Felix Aderca: avatarurile unui final de carieră literară" în revista Scolii Doctorale a Universităţii din Bucureşti, *Romanian Cultural and Literary Studies*, nr. 2/2011, pp. 51–68.
29. Lovinescu, E. (1970) *Scrieri,* vol. II, Bucureşti: Minerva.
30. Lovinescu, E. (1993) *„Sburătorul". Agende literare,* vol. I, ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, prefaţă şi note de Alexandru George, Bucureşti: Minerva.
31. Movilă, Sanda (1963), *Notiţă autograf a Sandei Movilă*, Biblioteca Academiei Române, Arhiva Felix Aderca ,VII, Acte 12.
32. Rădulescu, Mihai, *F. Aderca*, articol-mărturie publicat pe blogul personal la adresa http://www.literaturasidetentie.ro/proza/carte_2_9.php.
33. Tudor Anton, Eugenia (2004) „Un poem inedit de Sanda Movilă" în *România literară,* nr. 51/2004, ediţia online, consultată la adresa: http://www.romlit.ro/un_poem_inedit.
34. Zalis, Henri (2001) „O biografie a inteligenţei critice" în Aderca, F., *Petru cel Mare, întâiul revoluţionar constructorul Rusiei,* ediţie îngrijită şi prefaţă de Henri Zalis, Bucureşti: Hasefer
35. *** (1934) „Lagărele de concentrare" (articol nesemnat), în *De toate pentru toţi,* supliment gratuit la *Realitatea*, nr. 42, 19 octombrie, pp. 5–6.
36. ***(1959) *Adresă a Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă către Tribunalul Popular al raionului V.I. Stalin,* B. A. R., Arhiva Felix Aderca, VII Acte 39.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANATEMA CAPITALISMULUI ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ DIN ANII 1949–1950 – CAMPANII –

dr. Lucian Chişu*

1. Împărţită în două blocuri, capitalist şi comunist, Europa postbelică are de rezolvat, de o parte şi de cealaltă, chestiuni presante: instituţii şi organisme destabilizate de război, grave probleme economice, milioane de combatanţi ce trebuie reintegraţi social. Totodată, ororile dezvăluite în procesele criminalilor de război dau fiori conştiinţelor europene. Războiului „cald" îi va urma cel „rece"[1], ambele tabere contestându-se prin înălţarea ideologiei la rang de sistem. Deşi pacea părea asigurată, dezbinarea europeană se manifesta tot mai acut.

Competiţia dintre sistemul capitalist, din Europa şi Statele Unite, şi cel socialist, din ţările aşa numite „de democraţie populară" aflate în siajul politicii de influenţă internaţională a Moscovei, se accentuează în anii 1949 şi 1950. Fiecare dintre protagonişti îşi concepe propriul discurs încercând să se impună fără a ţine seamă de argumentele celuilalt, cu alte cuvinte nefiind interesat de un dialog real. În absenţa comunicării, imaginea proprie, ca şi aceea despre adversar, sunt create în laboratoarele propagandei. Scutul de protecţie instalat prin cenzură şi alte instituţii ori organisme similare se profilează peste Europa sub forma unei cortine de fier[2]. Manipularea devine o armă teribilă, folosită până la saturaţie în spaţiul intern al celor două sisteme. În loc de raţionamente, comentariile din presă se rezumă la anateme şi reproşuri, conţinuturile ideatice fiind preluate de-a gata, critic, fără nicio posibilitate de a fi verificate.

Din punctul de vedere al reprezentanţilor lagărului comunist, scindarea Europei apare ca o necesitate legitimă, resimţită cu acuitatea unei datorii morale: masele largi populare trebuie protejate de contaminarea cu mediul infestat (politic, economic, cultural) din celălalt sistem. În numele acestei datorii, sublimată în esenţa luptei de clasă, se apelează la cea mai sfruntată imoralitate, la mistificarea adevărului şi la proiectarea realităţilor de ordin politic, economic şi cultural într-un foarte periculos, absurd şi grotesc joc al „ucenicului vrăjitor", care, după cum este

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

[1] Sintagma defineşte confruntarea din 1947 până în1991 între cele două blocuri militare (N.A.T.O. şi Pactul de la Varşovia) reprezentând state cu ideologii şi sisteme politice opuse. Primul efect al războiului rece a fost marele efort propagandistic, urmat de o sufocantă cursă a înarmărilor

[2] Expresia a fost impusă de Winston Churchill în urma discursului său din 5 martie 1946: „De la Stettin, la Marea Baltică, până la Trieste, la Marea Adriatică, o cortină de fier a coborât de-a curmezişul continentului".

RITL, nr. 1–4, p. 301–309, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ştiut, declanşează forţe pe care nu le poate controla. De altfel, ele au condus, în mai puţin de un secol, la prăbuşirea sistemului comunist în toate statele Europei.

1.1. Odată cu încetarea războiului, România va intra în etapa sa comunistă, de aproape cinci decenii. Impactul teoriei sferelor de influenţă din politica mondială şi, ulterior, efectele războiului rece au fost hotărâtoare. România se află sub autoritatea U.R.S.S. (întâlnirea de la Yalta), iar consecinţele apar imediat ce este proclamată pacea. Sub pretextul democratizării societăţii, ţara noastră este restructurată din temelii, iar tranziţia de la capitalism la „dictatura proletariatului" are loc în numai trei ani. Cele mai importante evenimente consumate în primii ani de după 1944, ilustrează foarte veridic marasmul pe care îl trăia societatea românească. Universităţile, care aveau sarcina de a forma noile generaţii, fuseseră literalmente depopulate de cadrele cele mai valoroase. În schimb, deşi sună macabru, temniţele deveniseră din ce în ce mai elitiste. În domeniul vieţii publice, unii se temeau de trecut, cei mai mulţi de viitorul lor. Schimbarea de regim intervenită la 30 Decembrie 1947, abolirea Constituţiei şi Decretul 218/1949, prin care se înfiinţa Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, instituţie a cenzurii, subordonată Consiliului de Miniştri, aveau să restrângă drastic dreptul la libera exprimare, reducând la muţenie pe cei mai combativi dintre ziarişti. Pe acest fundal, propaganda comunistă anunţă mari transformări de mentalitate şi odată cu ele apariţia „omului nou", croit după modelul sovietic. Ziariştilor li se rezervă statutul de activişti politici, iar în planul culturii se declanşează criza care va netezi calea spre proletcultism.

În următoarele decenii fenomenul s-a adâncit, însă, în totalitate, perioada de aproape o jumătate de secol de comunism românesc cunoaşte etape distincte, unele de mari constrângeri ideologice, altele de relativă relaxare, contextul politic fiind mereu determinant şi dominant[3].

2. Studiul de faţă se opreşte asupra unor campanii de presă desfăşurate în România anilor 1949 şi 1950, interval ce ilustrează obedienţa conducătorilor români şi a presei faţă de internaţionalismul sovietic şi, totodată, stadiu gradual al implementării metodelor de sovietizare a ţării noastre, care îşi pune la dispoziţia marelui aliat de la răsărit aparatul propagandistic în confruntarea tot mai deschisă dintre capitalism şi comunism. Fenomenul a fost însoţit de adeziunea unei restrânse însă semnificative categorii de intelectuali (ziarişti, scriitori, oameni de cultură) la politica P. M. R., devenit forţa conducătoare din România.

Dependenţi în totalitate de Moscova, factorii de decizie ai momentului se transformă în simpli executanţi ai politicii dictate de U. R. S. S. La originea acestor principii se află lupta de clasă, cu arma ei, cea mai redutabilă, ura între categoriile sociale, iar cultural, prin deziderate extreme, precum realismul socialist, dar şi eradicarea analfabetismului.

[3] Lucian Chişu, *Perioada 1945–1965 în cultura română*, în *Literatura în epoca totalitarismului* (coord. Lucian Chişu, Laurenţiu Hanganu), Editura Printech, Bucureşti, 2008, pp. 302–314.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2.1. Pe fundalul disputei dintre cele două sisteme politice, în anii 1949-1950, sentimentul legitim al apartenenței noastre la spațiul european devine superfluu. Identitatea și independența națională aproape că dispar, toate deciziile importante fiind luate din alt centru de comandă. Anexată Uniunii Sovietice, politica românească se rezumă la a-și juca „rolul" stabilit din spectacolul celor doi mari protagoniști.

Spectrul războiului se profilează sub forma unei iminente curse a înarmărilor și ocupă prima poziție în cronologia evenimentelor. Aceleași temeri erau împărtășite și de partea cealaltă, faptul conducând la acuzația reciprocă a preparativelor de război[4]. Constituirea Tratatului Atlanticului de Nord agită Uniunea Sovietică. Replica ei va constă în ample campanii de presă desfășurate prin intermediul Cominformului[5]. Subiectul campaniilor era unul profund emoțional. Se avea în vedere că umanitatea din întreaga Europă cunoscuse consecințele devastatoare ale războiului. Milioane de oameni își pierduseră viața, iar fabrici, uzine și chiar orașe întregi fuseseră distruse. Acest coșmar bântuia populația Europei, ținând în stare de veghe marile conștiințe umane. Între cei mai activi din Europa occidentală se numărau oamenii de cultură și artă. Inițiativa de a se organiza la Paris, între 20-25 aprilie 1949, primul *Congres Mondial al Partizanilor Păcii*, aparține, la prima vedere, unor oameni de știință, unor literați, artiști și politicieni francezi și englezi de orientare antifascistă de stânga. Între inițiatori figurează celebrul fizician-atomist Fréderic Joliot-Curie[6]. Dar, ceea ce se cheamă *lobby*-ul făcut acțiunii și suportul logistic sunt furnizate de sovietici. În toamna anului 1948[7] are loc *Congresul de la Wroclaw*, unde, la propunerea delegației din R. D. G. se instituie *Comitete Naționale pentru Apărarea Păcii*, urmând a se convoca (în toate țările blocului comunist) *Congrese* ale celor ce muncesc în câmpul culturii și artei.

2.2. Campania de presă din țara noastră se desfășoară pe linia acestor propuneri și hotărâri. Intelectualii din R. P. R. pregătesc *Congresul de la București* în zilele de 29–31 martie 1949, care, la rândul lui, va delega participanți la *Congresul Partizanilor Păcii*. În scurtul interval, în presa din România își face apariția un autentic „front" de luptă ideologică constituit din intelectuali, dar și din „lucrătorii manuali", uniți, cu toții, pentru apărarea păcii. Așa cum este redat în

[4] În replică la preparativele ce conturau apariția N.A.T.O. și pentru a le contrabalansa, U.R.S.S. și țările aliate ei au format *Pactul de la Varșovia* (1955-1991). Amănunte pe www.clr.ro (Organizația Tratatului Atlanticului de Nord (N.A.T.O.) -și www.istorie scienceline.ro sau www. Nato.int.

[5] Cominform (Biroul Comunist de Informații) a fost prima autoritate a mișcării internaționaliste comuniste de la dizolvarea Cominternului, devenind noul instrument al politicii externe sovietice și al stalinismului. La întrunirile Cominformului au participat și partidele comuniste francez și italian, reprezentând țări care nu aparțineau lagărului socialist. Acestora le-a revenit sarcina de a împiedica punerea în aplicare a Planurilor Marshall și Truman. Cominformul a coordonat acțiunile partidelor comuniste în temeiul direcției sovietice și a confirmat noile realități, în special, crearea Blocului comunist de Est. Singurele întâlniri ale Cominformului au avut loc în Polonia (1947), România (1948) și Ungaria (1949).

[6] Laureat al Premiului Nobel în 1935 împreună cu soția sa, Irène Curie, fizician și chimist, Joliot-Curie era membru al Partidului Comunist Francez din 1942 și colaborase la lupta contra ocupantului hitlerist.

[7] Pavel Țugui, *G. Călinescu despre Rabelais*, în „Cultura", nr. 65/ 2009/(259), martie-aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

presă, el nu este propriu-zis un eveniment, ci are amploarea unui proces, a unei campanii.

Într-o primă etapă, înainte de congres, presa centrală difuzează *Apelul* lansat de *Comitetul de iniţiativă*, preluat în majoritatea ziarelor şi revistelor timpului[8]. Termenii redactării indică deopotrivă pe inspirator şi forţa, am spune gravitaţională, pe care acesta o exercită: „*Apelul* ...constată că R. P. R., datorită eliberării noastre de glorioasa Armată Sovietică, datorită luptei duse de clasa muncitoare în frunte cu Partidul său, este ţara poporului muncitor, este prietena şi aliata U.R.S.S., este una din ţările de democraţie populară, care, grupate în jurul Patriei Socialismului, formează lagărul păcii şi democraţiei. (...) Ei vor confirma încă o dată că adevăratul intelectual este alături de toţi ceilalţi oameni ai muncii şi că luptă împotriva războiului imperialist, căci, după cum constată *Comitetul de iniţiativă*, s-a dărâmat zidul nefiresc pe care burghezia îl ridicase în mod artificial între cărturari şi oamenii muncii manuale". În pofida faptului că majoritatea covârşitoare a celor peste 150 de publicaţii încă active îl redă cu o fidelitate remarcabilă, marele eveniment este creat şi contextualizat artificial, fără resorbţia datelor lui în tratatele de istorie[9], unde acestea sunt absente, dar care abundă în presa timpului. Ele sunt prezente în paginile publicaţiilor centrale, începând cu *Scânteia* şi continuând cu *România liberă*, *Naţiunea*, *Universul*, *Flacăra*, *Contemporanul*, *Urzica*, sau al celor din provincie, aşa numitele ziare regionale (*Lupta Ardealului*, *Lupta Moldovei*, *Luptătorul Bănăţean* ş. a.).

Informaţiile sunt prisositoare. *Universul*[10] redă componenţa *Comitetului de iniţiativă*, din care fac parte, printre alţii: Maria Banuş, Geo Bogza, Mihai Beniuc, Paul Cornea, Iosif Chişinevschi, Constanţa Crăciun, Petre Dragoş, Barbu Lăzăreanu, Ion Livescu, Ion Pas, Emil Petrovici, D. Popescu Doreanu, Leonte Răutu, Mihai Roller, Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Traian Şelmaru, Ion Vitner. Aceştia trimit o telegramă[11] *Comitetului internaţional de legătură din Paris*. Campania este însoţită copios şi de articole semnate de personalităţi, dezvăluind o atitudine mereu părtinitoare şi maniheistă. Evocând apropiatul *Congres*, G. Călinescu îl salută în termenii de referinţă ai războiului rece: „În Uniunea Sovietică s-a construit în cursul anului 1948 o casă nouă la fiecare cinci minute, pentru colhoznicii demobilizaţi, invalizii de război şi pentru familiile celor morţi pentru patrie"[12]. Ştefan Druia scrie

[8] *Analele Româno-Sovietice* (nr. 15, 1949) consemnează *Apelul* Comitetului de Iniţiativă al *Congresului Intelectualilor din R. P. R. pentru pace şi cultură*, oferind amănunte despre conferinţele din cadrul acestuia; „Universul" (an 66, nr. 52, 1, 4 martie); „Revue Roumaine", nr.1, ianuarie-martie (30 martie); *Luptătorul bănăţean* (nr. 1340, 20 mart. 1949).

[9] De pildă, tratatul *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 2007, coordonat de Dinu Giurescu, nu consemnează în niciun chip aceste date.

[10] „Universul" (an 66, nr. 72, p. 1, 2, 3 febr. 1949).

[11] „...trimitem salutul nostru fierbinte participanţilor la şedinţa (...) Cu această ocazie ne exprimăm dorinţa ca domnii Al. Fadeev, P. Feodoseev, Paul Robeson, Haward Fast, Albert Kahn, Pablo Neruda, Louis Aragon, d-na Irène Joliot Curie, d-nii Gabriel Dembomski şi Boreisza să accepte călduroasa noastră invitaţie la Congres" („Universul", 3 febr. 1949, p.1). „Lupta Moldovei", (nr. 832, 29 mart. 1949) dedică un grupaj *Intelectualilor R. P .R. care luptă pentru pace şi cultură*. Congresul este salutat de oamenii muncii din fabrici şi sate.

[12] G. Călinescu, *Războiul moral pentru pace*, în „Naţiunea", III, nr. 858. p. 1, din 6 febr. 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că, în timp ce în Franța, Ministerul Instrucțiunii Publice reduce drepturile artiștilor „în folosul înarmărilor", cu totul diferit se prezintă „condiția materială și morală a artistului și omului de artă în Uniune Sovietică și în țările de democrație populară" [13]. Petru Dumitriu se racordează și el momentului: „Din uzinele sovietice din care au ieșit armatele nesfârșite de tancuri, ies acum valuri de tractoare. (...). În această parte a lumii, din metalul ucigător, care le place atâta domnilor din Apus, se face oțelul tractoarelor și plugurilor. Acesta e lucrul pe care nu-l pot îndura ei. Dar acesta e și semnul certitudinii noastre în victoria păcii"[14]

Pe 30 martie 1949 are loc ședința festivă a *Congresului intelectualilor din R .P. R.*, deschis la Ateneul român. Presa redă, *in extenso*, *Programul* și evenimentele primei zile, componența delegațiilor, participarea membrilor guvernului la festivități, discursurile. În cuvântul său de deschidere, Mihail Sadoveanu se arată în acord secret cu natura, dar nu uită să-și facă datoria față de marele prieten de la răsărit: „...Primăvara întârziată a acestui an simbolizează primăvara umanității nouă pe care o dorim fierbinte cu toții. Întârzie, totuși va veni. În timpul acestui Congres vor înflori pe plaiurile noastre primele flori ale anului 1948: vi le închinăm cu inimă curată și cu nădejde în biruința lucrării oneste pentru care ne adunăm. Împreună cu dvs. toți, adresez, la deschiderea Congresului nostru, un salut omagial biruitorului de ieri împotriva fascismului, campionului păcii, lui Stalin" [15]

În etapa următoare, prilejuită de finalul lucrărilor, se bucură de atenție *Telegrama* adresată de participanți generalissimului Stalin și *Rezoluția*, care „sprijină cu căldură inițiativa convocării *Congresului mondial al partizanilor păcii*, la care anunță participarea activă a oamenilor muncii din R. P. R. și exprimă hotărârea lor de a nu precupeți nici un efort în cadrul uriașei ofensive a păcii, dusă de popoarele lumii în frunte cu invincibila Uniune Sovietică împotriva planurilor războinice ale imperialiștilor". Tot aici este reprodusă *Moțiunea* adresată *Comitetului de organizare al Congresului Mondial al Partizanilor Păcii-Paris*, în care se arată că „oamenii muncii manuale și intelectuale din Republica Populară Română vor ca civilizația milenară a omenirii să nu fie distrusă de război; vor ca libertatea și independența noastră națională, obținută datorită victoriilor Armatei Sovietice eliberatoare, să nu fie amenințate de planurile imperialiste de dominație mondială ale trusturilor fără patrie". De asemenea, apar, redate ori rezumate, intervențiile delegaților străini, precum și cuvântul de închidere rostit de Leonte Răutu, mult mai incisiv, mai partinic. Textul, de o mare amplitudine oratorică, e condimentat din plin cu sare pusă pe rănile capitalismului, dar spațiul nu ne permite să-l reproducem integral: „Cine sunt aceia care se încumetă să critice cultura noastră? Ce pot ei să ne spună ? O «realizare » tipică a lumii imperialiste în materie de cultură este așa-zisul «basic-english», engleza de bază... Exponenții culturii imperialiste consideră că limba contemporană este prea bogată în noțiuni. De aceea a fost inventat «basic-english-ul» care reduce vocabularul omului contemporan la

[13] Al. Dimitriu-Păușești, *Intelectualii progresiști apără pacea*, în „Universul", An 66, nr. 29, p. 1.
[14] Petru Dumitriu, *Din obuze, tractoare și pluguri*, în „Flacăra", nr.20 (21 mai 1949), p. 1, 3.
[15] „Universul", An 66, nr. 74, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

800 de cuvinte. Diversele opere literare se traduc în această limbă abreviată, născocită de slujitorii culturali ai imperialismului. Închipuiţi-vă pe Withman şi Shelley, pe Tolstoi, Shakespeare, traduşi în «basic-english»!. Şi aceşti troglodiţi ai secolului al XX-lea, care doresc să reducă omenirea la nivelul spiritual al pitecantropului, îndrăznesc să-şi ridice vocea împotriva culturii noastre, a culturii altor ţări de democraţie populară, a marii culturi socialiste a statului Sovietic".

2.3. La scurt timp, când ecourile evenimentului[16] încă mai stăruiau, este declanşată o a doua campanie cu prilejul lucrărilor *Congresului Partizanilor Păcii* de la Paris şi Praga. Între 19 şi 29 aprilie, data plecării şi înapoierii delegaţiilor române, în frunte cu „Scânteia", presa informează zilnic asupra desfăşurării marelui eveniment: „Între 20 şi 23 aprilie 1949 la Paris, în Salle Pleyel, va avea loc Congresul Mondial al Partizanilor Păcii, la care îşi vor da adeziunea, printre alţii, Picasso, soţii Curie, Aragon". Din partea României urma să participe o delegaţie de intelectuali, condusă de Emil Petrovici (rectorul Universităţii din Cluj), cel mai reprezentativ membru al ei fiind M. Sadoveanu[17]. Deoarece unele state şi unii reprezentanţi ai ţărilor afiliate blocului sovietic nu primesc viză de intrare în Franţa, cei 225 de delegaţi din 14 ţări sunt nevoiţi să organizeze la Praga[18] o

[16] Redăm câteva dintre titluri: Marin Dima, *Oamenii muncii de la oraşe şi sate continuă să trimită adeziunea lor la lupta pentru pace şi pentru convocarea Congresului Mondial al Partizanilor Păcii*; *Entuziaste moţiuni de solidaritate de la Botoşani până la locuitorii comunei Priboi (judeţul Dâmboviţa)* în *Universul* (an 66, nr. 77, p. 1, 2, 2 april. 1949); *Cuvântul de deschidere* al lui M. Sadoveanu, *Cuvântul de închidere* al lui Leonte Răutu, *Raportul* integral (câteva pagini de ziar!) al secretarului C. C. al P. M. R., Iosif Chişinevschi, în *Flacăra* (nr-ele 13 şi 14 (65 – 66) 30 mart. 1949); *Dezvoltarea culturii în R. P. R. – contribuţie de seamă la opera de apărare a păcii*; în „Lupta Ardealului" (nr. 804, 4 april. 1949) şi *Oamenii Culturii din R. P. R. apără Pacea*, în *Supliment* (nr. 20); *Cuvântul de deschidere* a Congresului rostit de acad. M. Sadoveanu, „saluturile" invitaţilor din străinătate, *Telegrama* adresată generalissimului I. V. Stalin de *Congresul intelectualilor din R. P. R*: „Popoarele lumii, cărora experienţa istorică le-a arătat puterea previziunii ştiinţifice staliniene, ştiu că dacă aşa a spus Stalin – aşa va fi! Suntem hotărâţi să nu ne cruţăm puterile pentru a contribui în mod activ la acest eşec al duşmanilor păcii şi ai culturii, la victoria forţelor păcii, progresului şi socialismului. Trăiască lagărul forţelor democratice antiimperialiste, în frunte cu Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice! Trăiască marele învăţător al omenirii înaintate – Iosif Vissarionovici Stalin !" Întregul număr dublu vizează marele eveniment: Vera Călin, *Editurile şi lupta împotriva războiului* (p.5). Sub titlul *Lupta pentru pace şi rolul intelectualilor* se publică *Raportul prezentat Congresului* (p.7), *Imperialismul, duşman de moarte al păcii, culturii şi independenţei naţionale şi prieteniei* de Zaharia Stancu (p.10), toate în „Contemporanul" (număr dublu 130-131, 6 april. 1949).

[17] „Luptătorului Bănăţean" (nr.1374, 22 april. 1949) anunţă deschiderea *Congresului Mondial al Partizanilor Păcii* precum şi constituirea unui *Consiliu de Pace Permanent* pentru popoarele democrate din lume, iar în nr-ele următoare 1378 din 28. 04. 1949 publică textul cuvântării lui M. Sadoveanu la Congres.

[18] Deschiderea Congresului Mondial al Păcii la Paris în „Universul" (an 66, nr.93, p 1, 21 april. 1949): 1784 de delegaţi vor afirma la Paris hotărârea popoarelor de a apăra pacea; Cuvântul de deschidere rostit de marele savant Joliot Curie; 360 de delegaţi nu pot participa la Congres din cauza refuzului guvernului francez de a le acorda viza; Secţiunea din Praga a Congresului Mondial al Partizanilor Păcii (la care participă delegaţiile care nu au primit viza statului francez); Şi Lupta Moldovei (nr. 851) semnalează evenimentul: Congresul Mondial al Partizanilor a fost deschis la Paris de J. Curie iar după o săptămână, la închidere, este reprodus Manifestul participanţilor. „Contemporanul",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

secțiune paralelă cu manifestările de la Paris. Boicotați de către autoritățile franceze, ei vor înainta și un protest adresat acestora: „Prin această acțiune guvernul francez s-a situat în rândul dușmanilor păcii, a trădat tradițiile de pace ale poporului francez și a demascat adevăratele scopuri ale imperialiștilor". Ion Marin Sadoveanu semnează textul *Scutul păcii*[19], în care relatează cele mai semnificative momente ale *Congresului Partizanilor Păcii,* de la Paris. Dorința apărării păcii de către U.R.S.S., prin lupta de masă, și respingerea, ca voce populară, a „șantajului" imperialiștilor americani și englezi face obiectul articolelor publicate în serial de *Scânteia* (20-29 aprilie). Tot *Scânteia* reproduce discursurile scriitorului A. Fadeev, șeful delegației sovietice la Paris, alocuțiunile rostite de Eugénie Cotton, conducătoarea Federației Democrate Internaționale a Femeilor, Lombardo Toledano, președintele Confederației Generale a Muncii din America Latină, salutul congresiștilor parizieni adresat tovarășilor secțiunii din Praga. În capitala cehă, congresiștii au apreciat rapoartele rostite la Paris de Joliot Curie și Pietro Nenni (secretar general al Partidului Socialist Italian, laureat al Premiului Stalin pentru Pace în 1951). E. Petrovici ține un *speech* în numele muncitorimii manuale și intelectuale din R. P. R., iar Sadoveanu adresează un mesaj conclusiv: „Numai câțiva seniori ai finanței au interes să mențină ura între popoare și războiul în omenire". Parafrazând celebra lozincă internaționalistă, scriitorul pacifist aduce în Congres și chemarea R. P. R. – *Oameni ai păcii din toate țările, uniți-vă*!" Victor Eftimiu semnează poezia *În freamătul de pace*, dedicată *Congresului de la Paris*[20] Marin Dima reia pasaje din intervențiile participanților pe care apoi le comentează cu înflăcărare: „Cuvintele lui Fadeev au făcut ocolul pământului, luminând și mai bine sutele de milioane de partizani ai păcii, întărindu-i în hotărârea lor de a reduce la neputință pe patronii lui Vogt și Fuler (primul autor al cărții *Calea spre salvare*, al doilea general britanic, autor al cărții *Influența armamentului în istoria omenirii*)". Sub titlul *Popoarele lumii vor ști să dea răspunsul cuvenit celor care încearcă să arunce omenirea într-un nou război*, sunt redate aspecte diverse de la Paris și Praga, locurile desfășurării Congresului. Între acestea se numără și

nr. 134, (29 april. 1949), p.1, 7. publică Manifestul Congresului Mondial al Partizanilor Păcii adresat popoarelor lumii. Asupra Congresului Mondial al Partizanilor Păcii de la Paris și Praga stăruie și Carnetul agitatorului (nr. 53, mai 1949), publicație a C. C. al P. M. R. În Carnetul agitatorului se vorbește despre o nouă lovitură dată ațâțătorilor de război, imperialiștii anglo-americani. Relatările vor continua în nr. 58 (din sept. 1949), cu Apelul Comitetului Permanent al Congresului, în vederea organizării la 2 octombrie a Zilei Internaționale a Păcii și Apelul Consiliului Permanent pentru Apărarea Păcii din R.P.R., pentru pregătirea zilei respective. Din cuvântările rostite la Congresul Partizanilor sunt redate discursul lui M. Sadoveanu și conferința din U. R. S. S. a lui C.I. Parhon. În „Universul", An 66, nr. 101 (3 mai 1949) în continuarea ecourilor Congresului partizanilor păcii, Al. Graur arată Cu ce ne-am întors de la Praga. În Contemporanul, nr. 137 (20 mai 1949), războiului rece i se rezervă un spațiu privilegiat; „Revue Roumaine", nr. 2, (iunie 1949) se dedică Manifestului Congresului Mondial al Partizanilor Păcii și discursului lui M. Sadoveanu de la Paris – Partisans de la Paix de tous les pays, unissez-vous!, plus cel al lui E. Petrovici de la Praga.

[19] „Universul", (An 66, nr. 94,22 april. 1949). p 1, 2.

[20] *idem* (An 66, nr. 95 23 april. 1949), p.1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Discursul conducătorului delegaţiei din R. P. R la Congresul Mondial al Partizanilor Păcii, Mihail Sadoveanu[21] care dedică ample pagini lucrărilor *Congresului de la Paris*. Se reproduce *Discursul* academicianului prof. Emil Petrovici la secţiunea de la Praga a *Congresului Mondial al Partizanilor Păcii,* care se încheie în termenii următori: „Trăiască nebiruita campioană a păcii şi progresului, Uniunea Sovietică şi marele Stalin"[22]. La 30 aprilie, sub genericul *La Paris oamenii s-au înţeles într-o singură limbă: limba păcii*, ziarul *Universul* recapitulează evenimentele, de această dată prin intermediul unor interviuri luate participanţilor români: acad. Petre Constantinescu-Iaşi, acad. Şt. Milcu, ministrul Florica Mezincescu.

4. După prezentarea sumară de mai sus, câteva concluzii se detaşează.

4.1. Campaniile de presă sunt instrumentate mai ales în publicaţiile cu răspândire la scară naţională, regăsindu-se, preluate din presa centrală, în toate ziarele şi revistele timpului, dar în proporţii diferite şi, în orice caz, mai scăzute. Atitudinile tuturor celor implicaţi în eveniment relevă în toate cazurile o concepţie de tip dualist, conform căreia lucrurile au fost considerate în mod absolut bune sau rele. Adevărurile sunt prezentate doar parţial, având fie o dominantă resentimentară, fie purtând amprenta opţiunii asumate politic.

În pofida imensului aport de informaţii, necesitatea ca ele să fie interpretate şi prezentate *sine ira et studio* a rămas un deziderat.

4.2. Participarea presei din ţara noastră la această confruntare este mai degrabă aceea a unui executant conştiincios, plin de zel. „Exerciţiul de democraţie" a avut în rândurile maselor efectul scontat, impunând totodată imaginea U. R .S .S. ca „ţara cu democraţia cea mai avansată din lume". Toate contribuţiile sunt adevărate ofrande aduse rolului pe care îl deţine Uniunea Sovietică. „Tematica" este inspirată de Moscova şi reconvertită în agenda presei româneşti. Implicarea Cominformului, ca instrument ideologic ce va înlocui Cominternul, se întrevede în cele mai multe dintre opiniile intelectualilor de stânga de pe mapamond. Acesta sunt larg răspândite, ecoul lor prelungindu-se, de obicei, din presa sovietică în presa din ţara noastră. Efectele s-au răsfrânt numai în plan intern, fiindcă slaba reprezentare a sistemului mass-media nu permitea celor două tabere să îşi transmită mesajele peste „cortina de fier" impenetrabilă situaţiilor de comunicare. În ţările lagărului socialist, realităţile europene sunt prezentate exclusiv filtrat de aparatul ideologic şi de propagandă, care alege din realităţile mediului advers numai ceea ce convine propriei strategii argumentative.

4.3. Cum era de aşteptat, după 1989 fenomenul comunist a devenit subiect prioritar în numeroase examinări, efectuate din varii perspective. Întregul eşafodaj social, consolidat într-un interval de aproape cinci decenii, susţinut de la bază până în vârf de o deasă şi complicată armătură politică a fost supus unei atente şi minuţioase analize. Pornind de la morală, mentalităţi şi societate, nu a fost ocolită niciuna dintre zonele tematice relevante ale tabloului instaurării comunismului românesc.

[21] *idem* (An 66, nr. 96, 26 april. 1949), p. 3.
[22] *idem* (An 66, nr. 97, 27 april. 1949), p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă rezultatele unor cercetări de acest tip confirmă credința că „viitorul e plin de trecut", nu este mai puțin adevărat că tot ele îndreptățesc permanenta cunoaștere și adâncire a trecutului.

Abstract

In the years immediately following the second World War, Europe divided into two economic, social and political systems. Romania is placed under the Soviet Union's area of influence, and by its side it participates to the vast economical and political confrontation between the two systems. Starting with 1949, the publications in our country are being enslaved by the party propaganda, the authoritarian (communist) model shading its influence over the freedom of speech, broken by the iron hand of the political leadership. The Romanian press drastically narrows the area of manifestation and propagandistically radicals itself. The author presents some of the „campaigns" of this short period, in which the „themes" of the communism's superiority over the capitalism, of the proletarian internationalism over the idea of a nation or of the social realism over the decadent cosmopolitism take the nonsensical shapes of the class struggle. All these are illustrative for the entire press, training numerous artists, of all specialisations, from the ones representing party press („The Spark", „The Free Romania"), to the cultural press („The Romanian Life", „The Contemporary"), educational press („The Education Gazette") and even humoristic press („The Nettle").

Keywords: *The Soviet Union, Europe, Romania, ideology, communism, press.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IMAGOLOGIA – DE LA SENS LA FORMĂ (II)

drd. Onorina Botezat*

Imagologia se intersectează cu cercetările desfășurate de etnologi, antropologi, sociologi, istorici ai mentalităților și sensibilităților – cei care abordează probleme referitoare la „alte" culturi, la alteritatea, identitatea, „aculturația, deculturația, alinierea culturală, opinia publică"[1] sau imaginarul social. Orice cercetător este interesat și oarecum obligat moral de a ține cont de interogațiile din studiile conexe cercetării lui. Astfel că, de la minima extensiune a definiției imagologiei pe care a dat-o Otto Klineberg, drept „disciplina specializată în studiul stereotipurilor naționale auto sau hetero"[2] la cea maximă, în interpretarea lui Guy Hermet din „Les Espagnols en France" că „imagologia circumscrie studiul reprezentării oricărei realități"[3] observăm că termenul de imagologie poate să ia un sens de extremă generalitate și extindere.

I. 1. Imagologia psihologică.

Ana Maria Sireteanu, în studiul *Media și Imagologie*, precizează de la bun început că „știința umbrelă a imagologiei este psihologia, fapt asumat chiar și de nespecialistul în psihologie interesat în domeniu, obiectivul de cercetare fiind imaginea ca reprezentare mentală"[4].

Înființat în 1983, la inițiativa lui Abel Miroglio, centrul din Le Hâvre a fost, pe rând, patronat de Universitatea din Caen și de cea din Rouen, acordând în cercetările întreprinse „o deschidere prioritară studiului psihologie popoarelor, teren al succeselor sale decisive"[5]. Institutul se numea „Centrul de cercetări și studii de psihologia popoarelor și de sociologie economică".

Informațiile referitoare la contribuțiile imagologice, găzduite, stimulate sau popularizate de acest institut, se pot obține, în principal, din analiza publicației sale: *Revue de psychologie des peuples (RPP)*. Cu o apariție trimestrială, editată cu regularitate începând din 1946, revista a avut în comitetul de redacție nume prestigioase: R. Bastide, J. Cazaneuve, G. Le Bras, Otto Klineberg, Guy Michaud, Abel Miroglio. Din 1970, revista a apărut sub titlul de *Etnopsychologie*, lărgindu-și sfera investițiilor.

---

* Universitatea „Ovidius", Constanța

[1] Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 82.

[2] Otto Klineberg, *op. cit.*

[3] Guy Hermet, *Les Espagnols en France*, Paris, 1967.

[4] Sireteanu Ana Maria. *Media și Imagologia*, Editura Tritonic, București, 2005, p. 17.

[5] Luminița Mihaela Iacob, *Etnopsihologie și imagologie. Sinteze și cercetări*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rămâne deschisă şi discuţia referitoare la statutul imagologiei în etnopsihologie. La baza acestei dispute stă problema locului şi rolului imaginii în cunoaşterea psihologiei etnice.

În această privinţă se conturează două atitudini. Una *sceptică*, bazată pe evidenţierea, în principal, a ceea ce constituie „slăbiciunile" imaginii ca proces cognitiv (subiectivism, încărcătură afectivă, caracter vag, fluctuant etc.) sau ale modalităţilor depistării şi „recoltării lor" (lipsă de precizie, contextualizare, subiectivitate etc.). Opusă ei, atitudinea *optimistă* – fără a minimaliza neajunsurile imaginilor – consideră studiul acestora util etnopsihologiei ca furnizor de ipoteze despre real, astfel că direcţia imagologică revitalizează cercetarea psihologică a popoarelor, aflată, după unii cercetători, în declin, după alţii într-un impas doctrinar şi metodologic.

Imagologiei, în contextul etnopsihologiei[6] i s-a atribuit meritul de a reuni cele două modalităţi de a face etnopsihologie: *cea preponderent literară şi cea ştiinţifică*. Folosind imaginile oferite de prima, fie drept ipoteze pentru demersul ştiinţific, fie ca material de corelaţie cu rezultatele acestuia, imagologia apărea ca soluţie într-o disjuncţie care a preocupat şi bulversat mult timp teoretizările privind psihologia popoarelor.

Deşi ne parvin schiţe de portrete colective ale unor populaţii încă de la primii istoriografi ai antichităţii (Herodot, Tucidide), abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea se conturează, în Germania, programul de cercetări al acestei discipline numită atunci psihologia popoarelor (Völkerpsychologie). Procesul de formare a naţiunilor, care se desfăşura în aceea perioadă în Europa, dobândea aspecte specifice în Germania. Treptat, îndeosebi după cel de-al Doilea Război Mondial, se acreditează ideea de a defini popoarele studiind cultura lor. În produsele culturale se citesc, în filigran, fenomene de psihologie colectivă. „Matricea stilistică – spune Lucian Blaga[7] – colaborează la definirea unui popor". Produsele culturale se pretează la o dublă lectură: pe de o parte, sub unghiul unei specialităţi, cum ar fi critica de artă, folcloristica, istoria culturii etc., pe de altă parte, sub unghiul etnopsihologiei.

Stabilirea identităţii psiho-spirituale a unui popor aparţine operaţiei de clasificare pe care o fac toate culturile. Odată cu încercarea de portretizare, care aspiră să se apropie de paradigmele ştiinţei, se ridică, pentru etnopsihologie, întrebarea asupra statutului lor epistemologic. Când o imagine este confirmată prin surse diferite, ea satisface un prag de validitate. În mod concret, dacă imaginea de sine a unei comunităţi este comparată cu o imagine externă, propusă de o personalitate de prestigiu aparţinând unei alte culturi, o asemenea paralelă devine instructivă, mai edificatoare.

Eseistul spaniol Salvador de Madariaga propunea prin 1930 un portret colectiv al spaniolului. Extragem din lucrarea sa, *Englez, Francez, Spaniol,* un colaj de spicuiri: „Spaniolul este pasional, lăsând vieţii cursul spontan, viteza şi

[6] Gârlan A Mictat, *Fundamentări metodologice în etnopsihologie*, Editura Lumen, Iaşi, 2004, Cap. I *Etnicitate şi interetnicitate*, p. 23-37.

[7] Lucian Blaga, *Trilogia culturii: Orizont şi stil. Spaţiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii.* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 295.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

direcția naturală. [...] Caracterul abundă în trăsături contradictorii. Este dur și uman, resemnat și rebel"[8]. Gândirea spaniolă improvizează, operează fără plan, iar când lucrul s-a sfârșit, este incapabil să-l corecteze. Acțiunea tinde să fie violentă și continuă. Propensiunea tipică este de a construi „edificii pe temelii de nouri"[9]. Fiecare spaniol care gândește, urmează o potecă solitară, omul își trăiește viața ca un roman, talentul său critic și metodic e slab, modulul gândirii este popular. O altă caracteristică ce se desprinde din lectura eseului este spiritul aventurier asociat cu tenta dramatică a vieții și individualismul, ce duce la descărcări subite de energie, la investiția prin excelență în acte de bravură și prea puțin în operele colective de amploare.

În lucrarea sa *Ființa istorică*, Lucian Blaga înfățișează câteva situații relevante pentru etnopsihologie: interferențe de stiluri, detașarea unor variante naționale în cadrul aceluiași stil cultural, adeziunea organică la un stil, etc.

Vorbind despre baroc, Blaga remarcă faptul că în Peninsula Iberica, stilul baroc, cu categoriile sale specifice, a dat peste un pământ prielnic; aici vectorii de câmp (stilistic) ce stau la baza barocului propriu-zis sunt permanenți: exaltarea, pasiunea pentru detaliu și încărcare, turmentarea, dinamismul. Tendințele barocului se suprapun în Spania pe o veche substanță iberică, înrudită. Așa se explică și faptul că singura țară din Europa care a produs un fel de suprabaroc este Spania[10].

În metodologia propusă de Guy Michaud, odată schițat etnotipul pentru o populație, el este supus unei confruntări continue în raport cu noile imagini care se adaugă. Operația aceasta, care se finalizează în extragerea unui portret sau profil modal, prezintă, fără îndoială, o valoare euristică. Ea situează procesul de investigație la un anumit prag de validitate: acela al simplei non-contradicții în ceea ce privește portretele propuse, al acordului inter-subiectiv. Fidelitatea observatorilor din aceeași cultură constituie o condiție necesară, dar nu și suficientă. Colectarea de portrete semnate de diferiți autori, din aceeași colectivitate situează, de fapt, problema în regim de aproximații, ipoteze cu valoare euristică, aflate prezumtiv în „vecinătatea" adevărului, fără să putem estima distanța față de acesta. Abordarea tipologică, întemeiată pe o schemă de eșantionare, surse diferite și complexe reprezintă metoda etnopsihologiei.

Un domeniu important al acestui tip de cercetare îl reprezintă imaginile pe care și le fac popoarele despre ele însele și despre alte popoare sau comunități etnice. Aceste reprezentări colective pot fi numite cu un termen comun: etnoimagini. Studiul și colectarea de etnoimagini se pretează la un mod de investigație atestat deja în psihologia socială: ancheta pe eșantion, analiza de conținut, inventarul personajelor populare într-o colectivitate etc.

În eseul său, *Englez, Francez, Spaniol,* Madariaga arată cum la nivelul conștiinței comune, factura psihică a unei națiuni se reduce adesea la două trăsături: un defect

[8] André Malraux, Okakura Kakuzo, Salvador, de Madariaga, *Itinerarii spirituale*, traduceri de Emanoil Bucuța, Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1983, p. 362.

[9] *Ibidem.*

[10] Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi o calitate. Astfel, „perechea schematică ipocrit-practic ar reprezenta englezul, perechea clar-licenţios, francezul, perseverent-greoi, germanul, nobil-crud, spaniolul, vulgar-activ, americanul, fals-rafinat – italianul. Ca şi cum chipul fiecărei naţiuni ar fi schematizat în două trăsături fundamentale, nelăsând să subsiste decât o calitate şi un defect"[11]

Lista de exemple se poate prelungi. Punctualitatea se bucură de preţuire la germani sau olandezi în timp ce ocupă un loc minor în Spania sau în ţările sud-americane. Americanii, cu ritmul lor alert de viaţă, îi califică pe englezi drept conservatori. Această trăsătură apare numai în imaginea americanilor despre englezi dar lipseşte la popoarele Americii Latine, pentru care englezii apar inteligenţi, practici, dar şi egoişti. Diferenţele de optică se leagă de condiţiile istorice în care au avut loc contactele reciproce. Ostilitatea devine o sursă potenţială de proiecţie a unor însuşiri negative.

Asemenea imagini sunt condiţionate de împrejurări istorice, de aria de contacte ce se stabilesc relativ uşor prin comparaţie. Despre englezi se spune, de pildă, că sunt flegmatici în comportare, ceea ce ar putea fi adevărat doar statistic, prin comparaţie cu ceilalţi. Este suficient să ne îndepărtăm de simţul comun pentru a regăsi imagini mai nuanţate.

Imaginile descrise mai sus pot fi subsumate noţiunii de stereotip. Termenul de etnostereotip rămâne operant la nivelul conştiinţei comune, cotidiene. Purtători de etnoimagini sunt şi alte surse, lucrări de etnografie şi folcloristică, de filosofia culturii, de istoria artei şi altele, care prezintă alt credit de validitate. Distingem, deci, între etnoimagini un nivel popular (stereotipuri) şi un nivel cultivat (bazat pe studiu ştiinţific).

I. 2. Imagologia istorică

Imagologia istorică studiază imaginile care s-au creat şi au funcţionat în anumite epoci istorice. „Ea analizează modul de proiectare, formare, cristalizare şi sedimentare a imaginii celuilalt şi a autoimaginilor, precum şi a imaginilor induse în mod deliberat, urmând anumite modele sau strategii, pe baza izvoarelor istorice"[12]. Imaginile constituite pe baza izvoarelor istorice au trăsături şi caracteristici proprii care le individualizează: poartă amprenta orizontului de interpretare al epocii, a subiectivismului şi intereselor prin care sunt percepute şi filtrate evenimentele; imaginile au caracter global, general sau generalizat.

Dacă ne referim la izvoarele diplomatice – emise de laici sau clerici - trebuie să evidenţiem faptul că aici se concentrează, în diferitele epoci istorice, principalele jocuri de culise, iar preceptele religioase, pe baza cărora erau judecate faptele şi

[11] André Malraux, Okakura Kakuzo, Salvador de Madariaga, *op.cit.*, p. 357.

[12] I. Chiciudean, B.-A, Halic, *Imagologie. Imagologie istorică*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2003, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

persoanele, sunt de cele mai multe ori puțin permisive și, de aceea, ele constituie criterii de evaluare bipolare, opuse – bine-rău, moral-imoral, în slujba lui Dumnezeu – în slujba diavolului –, care sunt puțin flexibile și impun evaluări tranșante. Mai mult decât atât, conceptele de bine-rău au conținuturi diferite în diferitele religii care s-au impus în epocă. Formarea, sedimentarea, și evoluția imaginilor istorice este discontinuă. Metoda imagologiei istorice aplică imaginilor istorice aceleași unități de măsură ca și imaginilor cotidiene sau imaginilor în general, dar aceste unități de măsură sunt raportate la perioade istorice specifice. De aceea, studiul continuității, în planul mentalului colectiv, trebuie analizat la nivelul valorilor perene, general acceptate în societățile specifice.

Întrepătrunderea trecutului cu viitorul se vede excelent într-o analiză aprofundată a valorilor. Din perspectiva istorică, valorile sunt niște scopuri subiective, însoțite de obicei de o cunoaștere mai mult sau mai puțin dezvoltată a mijloacelor de realizare a acestora, numite reguli de acțiune. Valoarea constituie un scop just, potrivit sau motivat, care indică o orientare normativă, axiologică. Pentru interiorizarea valorilor și sedimentarea lor în mentalul colectiv, o importanță deosebită o au convingerile care intră în ansamblul conștiinței sociale, și anume convingerile comune pentru o comunitate umană sau grup social. Ele sunt conștientizate drept ceva comun de către membrii colectivului, fiind premisele acțiunilor comune petrecute la scară mare.Există perioade din viața societății când valorile ce ghidează acțiunile oamenilor se schimbă foarte lent. De aceea, ele se constituie în criterii de evaluare general umane și general acceptate al căror conținut este același, cu mici variații, în toate epocile istorice. Avem în vedere valorile ce formează dihotomii împreună cu opusul lor: bine-rău, moral-imoral, urât-frumos, credincois-necredincois, sacru-profan etc. În alte perioade, o mare importanță capătă valorile care sunt din nou create și transformate, adică cele care reies din depășirea sistemului vechi și proiectarea unei stări viitoare. Ceea ce se schimbă în sfera valorilor de-a lungul istoriei sunt acele elemente care constituie filtrul fiecărei epoci, adică cele care devin sisteme de referință specifice și formează orizontul de interpretare al timpului respectiv.

Celui de-al XVI-lea Congres de științe istorice ce a avut loc la Stuttgart, în 1985 i se datorează acreditarea oficială a imagologiei istorice. Două trăsături generale caracterizează demersul imagologic al Stuttgart-ului: *lărgirea și diversificarea obiectului de studiu* al imagologiei, în paralel cu *mărirea cercului celor preocupați* de astfel de cercetări. Această mai largă concepere a identității/alterității se realizează prin introducerea, pe lângă criteriul etnic, cel mai frecvent întâlnit până acum, și a altor patru: social, geografic, rasial, religios. Cu toată sfera lor restrânsă, elementele teoretice la Stuttgart sunt valoroase mai ales prin faptul că pun baza metodologiei studiilor de imagologie istorică – tipuri de imagini, factori care influențează formarea imaginii, metode de studiere a imaginii etc.

Pentru istorie, imaginea de altul este capitală în dublul plan al *epistemologiei* și *praxisului*. Istoria – ca știință – fiind fondată pe mărturia umană, trebuie să țină cont că aceasta din urmă este cel mai adesea constituită fie cu plecarea de la fapte,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fie de la *relatarea faptelor*. Perspectiva relatării este condiționată de poziția celui care o face și de gradul său de apartenență. De aceea, stăpânirea mecanismelor implicate în reprezentarea realității istorice – de pe poziții de interioritate sau exterioritate în raport cu fenomenul dat – devine „una dintre pietrele unghiulare în cunoașterea trecutului"[13].

Metodologic, imaginea, ca expresie simbolică a realității, înseamnă reînvierea trecutului prin ochii contemporanilor, oferind mai ales, punctul lor de vedere. Aceasta nu este neapărat concordant cu adevărul istoric. Cele două, adevărul istoric și imaginea lui, apar ca două fețe ale aceleiași medalii. Descifrarea dinamicii imaginilor poate contribui la înțelegerea și la explicarea trăirii faptului istoric real și deci, indirect, la reconstituirea lui pornind de la planul său subiectiv. Practic, importanța imaginii decurge și din conștiința faptului că istoria este locul întâlnirii, conflictuale sau încrezătoare, a sinelui cu altul. Există, astfel, o dinamică autonomă a judecății despre altul, aceasta mergând ca o criptoistorie subterană care influențează foarte puternic judecata istorică. În ceea ce privește raportul identitate/alteritate colectivă, imagologia istorică confirmă idei deja existente în psihologia socială (imaginea altuia – condiție, dar și consecință a identificării de sine, oglindă a propriei identități etc.), dar le și îmbogățește. În cadrul devenirii istorice, identitatea și alteritatea colective sunt calități schimbătoare. Identitatea, odată câștigată și codificată, devine normativă și chiar represivă, ea manifestându-se ca un fenomen majoritar, unificator, securizant, ce tinde să elimine din câmpul său toate elementele perturbatorare. Astfel că identitatea colectivă este expresia, într-un timp sau spațiu dat, a unei majorități unificatoare și aparent stabile. Există, de altfel, o dinamică a criteriilor alterității în funcție de importanța lor în timp istoric – criteriul social (stăpânul/sclavul) a fost depășit ca importanță de cel religios (creștinătatea/restul), căruia i-a luat locul apoi, ca importanță, cel național (noi/străinii). Sincronic, au coexistat diverse modalități de delimitare a alterității: cei ignorați (excluși istoriei), cei anormali (nebunii), cei puțini (minoritățile: etnice, religioase, rasiale), cei excentrici (devianții, revoluționarii), cei străini (barbarii), cei alienați (săracii, sclavii), cei marginalizați (cerșetorii, vagabonzii, bandiții, societățile secrete etc.). Cele mai semnificative contribuții ale momentului Stuttgart sunt atât oficializarea, pentru științele istorice, a direcției imagologice, cât și, mai ales, *orizontul lărgit* conferit acesteia. Evident, imagologia istorică nu a început la congresul de la Stuttgart și nici nu s-a oprit acolo.

I. 3. Imagologia culturală

Imagologia culturală poate fi împărțită în două mari dimensiuni – spațială (imagologia geografică) și temporală (imagologia istorică) – care au fost folosite pentru analiza aspectelor geografice și istorice din textele alese. În acest studiu, importanța acordată pământului, împreună cu valorile simbolice ale peisajului au

[13] Mihaela, Iacob, Luminița *op. cit.*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fost examinate cu ajutorul Geografiei Culturale şi analizate pe baza instrumentelor imagologice. Unul dintre obiectivele noii Geografii Culturale este acela de a ilustra imaginile unui peisaj, în acelasi timp interpretându-i valorile sale simbolice. Printre altele, aceasta perspectivă ideologică pune accentul pe importanţa pământului pentru oameni, precum şi pe relaţia lor cu acel pământ. În conformitate cu Geografia Culturală, voi studia şi semnificaţia locurilor: modul în care acestea capăta sens pentru oameni – cum modelează geografia, identitatea autorilor selectaţi şi modul în care aceştia se recunosc atât ei înşişi, cât şi alţii, în peisajele pe care ei le descriu în textele lor. Ce înţelegem prin expresiile „cultură", „patrimoniu cultural", „semnificaţie culturală", „model cultural" şi „schemă"? Fiecare din aceste concepte poate fi definit în sensul în care este înţeles în această teză. Cultura, aşa cum a fost ea explorată în cartea lui Richard D. Lewis, *Imperativul Cultural* este destul de cuprinzătoare: „Cultura a fost definită ca fiind o programare colectivă a minţii care are menirea de a distinge o categorie de persoane de altele"[14]. Mai mult, Lewis continuă cu teza că oamenii nu sunt întotdeauna capabili de a localiza sau de a percepe uşor vechile origini ale culturii, dar că, aceştia pot, totuşi, enumera unele dintre rădăcinile lor culturale, cum ar fi limba, religia, istoria, geografia, mediul şi clima. Într-un astfel de cadru, „patrimoniul cultural" reprezintă transmiterea culturii, din generaţie în generaţie. În general, potrivit lui Don Mitchell[15], noţiunea de cultură mai sus menţionată aparţine unor teorii mai vechi care evidenţiază mai degrabă timpul decât spaţiul. Potrivit aceluiaşi autor, noile teorii culturale din cadrul mai multor discipline pun în prim plan coordonatele spaţiale si percep „cultura ca fiind constituită prin spaţiu şi ca un spaţiu". În plus, cultura ar trebui, probabil, să fie înţeleasă ca fiind „mediul prin care oamenii transformă fenomenele lumeşti ale lumii materiale într-o lume de simboluri semnificative cărora ei le conferă sensuri şi le ataşeaza o valoare" [16]. Aşa cum Claudia Strauss şi Naomi Quinn sugerează în studiul, *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*[17], majoritatea antropologilor din prezent ar fi, cel mai probabil, de acord cu ambele concepţii: „culturile nu sunt sisteme de sensuri delimitate, coerente şi atemporale" şi „acţiunea umană se bazează pe reţele de ipoteze, de multe ori foarte stabile, omniprezente şi motivante care pot fi împărtăşite pe scară largă în cadrul grupurilor sociale, în timp ce între ele rămân variabile". Potrivit Claudiei Strauss şi Naomi Quinn, dificultatea constă în a explica faptul că ambele argumente sunt corecte. În plus, Strauss şi Quinn au remarcat că „mai mult decât orice alt teoretician, Clifford Geertz a fost responsabil pentru trecerea de la utilizarea termenului de cultură ca un termen vag, care acoperă toate fenomenele de învăţare socială şi de practică, la ecuaţii de

[14] Richard D. Lewis, *The Cultural Imperative – Global Trends in the 21st Century*. Intercultural Press, Yarmouth, ME. 2003, p. 13.

[15] Don Mitchell, *Cultural Geography – A Critical Introduction*. Blackwell Publishers, Oxford/Malden (Mass.), UK. 2000, p. 63.

[16] D. Cosgrove, and P. Jackson, „New Directions in Cultural Geography", *Area*, Vol. 19, 1987, p. 95–101.

[17] Claudia Strauss and Naomi Quinn, *A Cognitive Theory of Cultural Meaning* (*O teorie cognitivă a înţelegerii*), Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1997. p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cultură cu sisteme de sens, mai limitate"[18]. Au existat diferite interpretări legate de introspecțiile despre sens, ale lui Geertz . Cea pe care au aplicat-o Claudia Strauss și Naomi Quinn a fost aceea pe care ele au considerat-o „corectă". Această interpretare, pe care aș dori să o subliniez în acest studiu, este că „semnificațiile sunt împărtășite intersubiectiv" (adică semnificațiile nu numai că sunt împărtășite, dar și participanții sunt conștienți de acest lucru). În consecință, după cum subliniază Claudia Strauss și Naomi Quinn, „oamenii nu descoperă și nici nu inventează, ei înșiși semnificații culturale". Drept urmare, este evident faptul că oamenii învață toate structurile mentale, prin care interpretează lumea, prin intermediul învățării explicite și a observațiilor implicite, ale discuțiilor altora, ale acțiunilor și ale produselor materiale. O soluție la problematica definiție a „culturii" a fost avansată de Ed Hutchins. Răspunsul pe care acesta l-a propus la problema definirii diverselor interpretări ale culturii, a fost următorul „cultura este mai degrabă un proces, decât un conținut, prin urmare, trebuie să se ia în considerare atât structurile mentale, cât și cele fizice, ca rezultat sau ca rămășițe ale procesului de transmitere și de adaptare culturală"[19]. La un punct similar din argumentarea sa, Roy D'Andrade utilizează termenul de „cultură" pentru a caracteriza întregul conținut al unui patrimoniu de grup. În ceea ce privește cultura finlandeză imigrantă, se poate atrage atenția asupra noțiunilor lui Roy D'Andrade, Ed Hutchins, și ale Claudiei Strauss și Naomi Quinn.

În cercetările lor, Claudia Strauss și Naomi Quinn se concentrează în principal asupra semnificațiilor culturale: care sunt acestea; de unde provin ele; de ce, uneori, acestea sunt motivante, alteori nu; de ce sunt câteodată de durată (la persoane și de-a lungul generațiilor), câteodată nu; uneori, împărtașite, alteori nu, și, uneori, unificatoare din punct de vedere tematic, alteori nu. În acest sens, s-au formulat întrebări care sunt relevante în această cercetare: „Ce reprezintă semnificațiile culturale?". Principalul lor argument se referă la faptul că „semnificația culturală" este interpretarea tipică a unui anume tip de obiect sau a unui eveniment reflectat în mentalul uman, ca rezultat al unor experiențe de viață proprii, similare. A denumi semnificație culturală, un obiect sau un eveniment este echivalent cu a sugera că o altă interpretare, cu caracteristici diferite, ar fi reflectată în mintea oamenilor. Claudia Strauss și Naomi Quinn subliniază faptul că semnificațiile culturale sunt intrapersonale – ele iau naștere în oameni. Aceste structuri mentale intrapersonale pot fi numite „scheme". Pe de altă parte, structurile extrapersonale sunt structuri ale lumii înconjurătoare. Sensurile care se nasc în oameni reprezintă, de fapt răspunsul lor la lumea exterioară cu care se confruntă. Oamenii își formează propriile lor scheme, prin interpretarea evenimentelor publice comune care interactionează cu structurile lor mentale (care pot fi, de asemenea, numite „scheme" sau „percepții" sau „ipoteze"). În încercarea de a explica noțiunea de scheme, Claudia Strauss și Naomi Quinn sugerează că sensurile sunt bazate pe scheme culturale, care au ajuns să fie împărtășite în rândul persoanelor ce au avut experiențe similare,

[18] *Idem*, p. 13.

[19] Roy D'Andrade, *The Development of Cognitive Anthropology* [Evoluția antropologiei cognitive], Cambridge University Press, Cambridge, UK. 1995, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mediate din punct de vedere social. Ce mai sunt atunci schemele? Esența teoriei despre schemă, în știința cognitivă este că, în mare măsură, prelucrarea informațiilor este mediată prin învățarea sau moștenirea structurilor mentale care împreună organizează piesele componente ale conștiinței noastre. În cercetările lor, Strauss și Quinn explică faptul că schemele, așa cum le consideră ei, „nu sunt lucruri distincte, ci mai degrabă colecții de elemente care funcționează împreună pentru a procesa informațiile la un moment dat". Diferența dintre semnificație și scheme este reprezentată de faptul că prima noțiune este o interpretare a unei situații particulare, în timp ce aceasta din urmă reprezintă modele asimilate, de conexiuni între unități, ale căror părți diferite vor fi activate în orice situație. Potrivit lui Roy D'Andrade, câțiva oameni de știință cognitivă au folosit, în mod tradițional, termenul de „scheme" pentru a se referi la cunoștințe generale, de orice fel, pornind de la fragment la întreg, de la simplu la complex, de la concret la abstract. Un mare număr de scheme sunt culturale – le împărțim cu cei care au avut unele experiențe similare cu a ta, dar nu cu toată lumea. Într-o perspectivă mai largă, o altă denumire pentru schemă culturală este aceea de model cultural. Printre altele, D'Andrade consideră că modelele culturale sunt, de fapt, reprezentarea a ceea ce se întâmplă în mintea oamenilor – rezultatul lor de a face ceea ce fac. Cunoașterea, care determină apariția unui model cultural are, de multe ori, caracter procedural. Schemele culturale complexe sunt numite modele culturale.

Evoluția teoriei de schemă începe de la mijlocul anilor 1970. Diverse teorii din domeniul cercetării cognitive, referitoare la ideile despre nivelul obiectelor de bază „și-au redirecționat atenția de la caracteristici simple la tipuri mai complexe ale categoriilor de structură". În consecință, după cum susține Roy D'Andrade în lucrarea *The Development of Cognitive Anthropology* (*Dezvoltarea antropologiei culturale*, tr. n.)[20], ideea de prototipuri a început să fie explicabilă pe baza unor teorii concurente ce au devenit pe parcurs din ce în ce mai complexe. Mai mult, Roy D'Andrade subliniază următorul lucru „cogniția umană utilizează structuri și mai complexe decât prototipurile, a devenit evident în domeniile lingvisticii, antropologiei, psihologiei, și ale inteligenței artificiale". Cu toate acestea, cunoștințele culturale par să fie organizate în secvențe ale unor evenimente prototipice. Roy D'Andrade precizează faptul că au existat variații considerabile în legatură cu numele date acestor structuri care erau mai complexe decât prototipurile: „cadru", „scenă", „scenariu" și „script". Chiar dacă exista încă o variabilitate în ceea ce privește etichetarea, totuși s-a ajuns la un consens cu privire la utilizarea termenului de „schemă", declară Roy D'Andrade în lucrarea *The Development of Cognitive Anthropology*[21]. De exemplu, George Mandler în *Mind and Body: The Psychology of Emotion and Stress* (*Minte și corp: psihologia emoției și a stresului*, tr. n.), un psiholog cognitiv, descrie schemele ca fiind „experiențe organizatorice"[22]. Schemele sunt construite în decursul interacțiunii cu mediul înconjurător. Ele sunt reprezentări

[20] Roy D'Andrade, *op. cit.*, p. 121.

[21] *Idem*, p. 122.

[22] George Mandler, *Mind and Body: The Psychology of Emotion and Stress*. Norton, New York. 1984, p. 55—54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

abstracte ale fenomenelor obişnuite de mediu. Termenul de eveniment îl înţelegem prin perspectiva schemelor pe care acesta le activează. Schemele sunt, de asemenea, mecanisme de prelucrare; ele activează în selectarea dovezilor, în analizarea datelor furnizate de mediul nostru, şi în furnizarea ipotezelor adecvate, generale sau specifice. Cele mai multe, dacă nu chiar toate, dintre procesele de activare se întâmplă, în mod automat şi fără înştiinţarea perceptorului. Faptul că o mare parte a discursului uman face trimitere la scheme nedeclarate - şi care nu pot fi înţelese, dacă nu ai cunoştinţa de ele- a devenit din ce în ce mai evident spre sfârşitul anilor 1970, atunci când cercetătorii în inteligenţă artificială au încercat să creeze programe de calculator care ar putea cuprinde povestiri şi alte tipuri de text[23]. În cercetarea sa, în timp ce analiza convingerile americanilor despre boli, Roy D'Andrade a întâmpinat dificultăţi în a crea o descriere adecvată a cunoştinţelor culturale. Reflecţia sa cu privire la aceste dificultăţi l-a condus la concluzia că ceva de genul teoriei schemei era imperativ.

În domeniul cercetării etnografice, diferite scheme culturale există ca instrumente utile pentru examinarea relaţiile interumane. În studiul etnografic, schemele culturale creează construcţii mentale, împărtaşite la nivel cultural. Claudia Strauss şi Naomi Quinn au subliniat faptul că schemele pot fi definite, aproximativ, ca reţele de elemente puternic conectate din punct de vedere cognitiv şi care reprezintă concepte generice, stocate în memorie. Dar mai apoi, ei mai subliniază că, semnificaţia unor lucruri depinde de ceea ce experimentează persoanele în cauză, la momentul respectiv şi de contextul interpretativ, cadrul pe care ei îl conferă momentului, ca rezultat al experienţelor proprii, din trecut. Dar, după cum sugerează Roy D'Andrade, „efectele reprezentărilor culturale bazate pe memorie sunt complexe"[24]. În plus faţă de experienţa anterioară, memoria este afectată de o mare varietate de alte condiţii, cum ar fi de alte scheme semnificative, de gradul de conştientizare, şi de intensitatea contribuţiei emoţionale la eveniment. Este la fel de evident şi faptul că, după cum subliniază şi Roy D'Andrade „evenimentele care pot fi codificate prin scheme culturale vor fi mai bine amintite decât evenimentele care nu pot fi codificate". Pe de altă parte, Roy D'Andrade accentuează: „Funcţiile schemelor sunt legate de modul în care schemele formează ierarhiile. Schemele formează ierarhii într-o varietate de moduri. O schemă poate include o altă schemă, sau poate avea un fel de legătură cu o altă schemă, ori o legătură antecedentă, cauzală sau logică, cu o altă schemă. Ierarhia constă în trecerea de la interpretarea unei scheme de nivel inferior, la interpretarea aceleiaşi scheme, dar la un nivel superior, până când, la final, se creează mai mult sau mai puţin, o interpretare a evenimentului, la un nivel net superior. Rolul schemelor de nivel superior va fi, de obicei, acela de stabili acţiunea, dat fiind ca aceasta este funcţia esenţială a interpretării"[25].

Cu toate acestea, culturile nu sunt delimitate şi separabile. Oamenii împărtăşesc unele experienţe cu o persoană şi alte experienţe cu o altă persoană.

[23] Roy D'Andrade, *op.cit.*, p. 125.
[24] *Idem.*, p. 184.
[25] *Idem.*, p.232.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acest tip de interacțiune face ca fiecare persoană să devină un punct de joncțiune, pentru un număr infinit de culturi parțial suprapuse. Potrivit lui Claudia Strauss și Naomi Quinn, „schemele unice ale indivizilor sunt construite ca rezultate ale experienței idiosincretice, în timp ce cele împărtășite de către indivizi sunt construite din diferite tipuri de experiență comună"[26]. Prin urmare, pentru majoritatea oamenilor, „împărtășirea este proprietatea definitorie a culturii". Astfel, Claudia Strauss și Naomi Quinn subliniază faptul că împărtășirea nu necesită ca oamenii să aibă aceleași experiențe, ci doar ca ei să experimenteze același model general. Există diferențe între culturi și societăți, în felul lor de a împărtași, precum și în atitudinea lor de a-și susține cetățenii. Într-o cercetare pe discontinuități culturale, de exemplu, Claudia Strauss analizează asimilarea convingerilor culturale în contextul complexității culturale a societății americane. Într-un sistem capitalist, susține ea, există un fel de idee normativă cum că starea economică a unei persoane ar trebui să depindă de propriile eforturi[27]. În consecință, Claudia Strauss exprimă trei scheme care simbolizează schema culturală a unor oameni care împărtășesc optimismul într-o corporație de succes, simt momentele disperate de regres, și apoi, ca o consecință, sunt obligați să își schimbe atitudinea doar pentru a supraviețui. Din perspectiva lui Strauss[28], prima schemă este „Atingerea tuturor obiectivelor", următoarea ar putea avea eticheta „Nu te poți împotrivi sistemului". În cele din urmă, ultima schemă se numește „Te simți responsabil pentru alții". Aceste scheme provin din discursurile sociale ale individului, fiind foarte puternic relaționate cu vigoarea motivațională a modelelor culturale care acționează ca obiective importante pentru indivizi. În rețeaua ierarhică de scheme, schemele-obiectiv pot avea o intensitate motivațională superioară. Astfel, în investigația lui Strauss, pentru informatori, puterea motivațională finală, dar și cea mai importantă era interesul familiei care devenea prioritar în fața oricărei realizări individuale. La nivelul culturii vestice, s-a înregistrat un interes insistent față de „caracterele naționale". Pentru cea mai mare parte, acest interes a fost esențialist și a pornit de la convingerea că au existat lucruri de factură obiectivă, precum „națiunile", că acestea erau discrete și ușor de distins reciproc, că fiecare era caracterizată de propriul său caracter și că acest caracter ar putea fi analizat din perspectiva activității culturale a națiunii respective.

Potrivit lui Joep Leerssen, în anii 1950, a fost dezvoltat în Franța un domeniu special al Literaturii Comparate care studia relațiile interculturale și a cărei metodologie a prins contur sub numele de „imagologie". Începutul „imagologiei", după cum susține Leerssen, a fost blamat, în special în Statele Unite, de către mai mulți critici literari de orientare estetică, dar a păstrat o anumită continuitate, în Europa, în principal în Germania, „unde studiul critic despre identitificarea națională și dizolvarea naționalismului a fost experimentat ca o îndatorire prescrisă ca urmare a greșelilor din trecutul recent". În acest sens, după cum presupune Peter

[26] Claudia Strauss and Naomi, Quinn, *op. cit.*, p. 122.
[27] *Idem.*, p. 211.
[28] *Idem.*, p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Firchow, „imagologia" a avut o istorie destul de îndelungată, însă a fost cunoscută sub alte denumiri. Pentru Joep Leerssen, o figură cheie în cadrul acestei mişcări este comparatistul belgian Hugo Dyserinck. Pentru Firchow, Hugo Dyserinck este de asemenea persoana care merită recunoşterea „de a fi adoptat şi adaptat noţiunea de imagologie în vederea utilizării sale în studiul literar – şi pentru că a intreprins mai multe decât oricine altcineva pentru a face ca acest concept să devină respectabil din punct de vedere teoretic, şi academic[29]. Astfel, realizările lui Dyserinck, în dezvoltarea „Imagologiei comparate" sunt de netăgăduit. Firchow introduce imagologia ca un studiu al imaginilor sau stereotipurilor naţionale/etnice / rasiale sau culturale aşa cum apar ele în contextele literare. După cum el însuşi subliniază, funcţia esenţială a imagologiei în literatură include studiul de imagini literare ale altor grupuri (heteroimagini) şi de imagini ale propriului grup (autoimagini), o sarcină căreia i s-a dat o rezonanţă suplimentară prin faptul că „antropologii contemporani şi psihologii sociali au început să critice propria lor moştenire etnocentrică şi esenţialistă"[30]. Din perspectiva aceasta, imagologia este o disciplină care are ca scop nu numai clarificarea originilor şi a semnificaţiilor caracteristicilor naţionale, dar şi a motivaţiilor şi a efectelor produse de obiceiul oamenilor de a gândi, de a vorbi, şi de a scrie într-o formă impregnată de prejudecăţi, stereotipuri şi clişee. Noţiuni precum aceea de „caracter naţional" au devenit, de la începutul perioadei moderne, principala raţionalizare discursivă pentru diferenţa culturală. În acest discurs, termenul de „imagine" poate fi folosit în accepţiunea sa de formă mentală pe care o avem despre seamănul nostru şi care pare să fie determinată de caracteristicile familiei, grupului, tribului, oamenilor sau a rasei, deşi s-ar putea să merite, de asemenea, şi remarca conform căreia termenul de „imagine", într-un sens psihologic, poate fi înţeles, cu utilitate ca o structură cognitivă de cunoştinţe sau ca o schemă.

În studiile literare, imagologia depinde de ipoteza că literatura influenţează profund modul în care oamenii gândesc. Peter Firchow, de exemplu, susţine că „imagologia se ocupă cu ‚proiecţiile' literare ale imaginaţiei grupului", pe baza faptului că relaţia dintre imagologie şi imaginaţie „nu este doar nominală". Într-adevăr, pentru el, imagologia este relaţionată cu „concepţia de arhetipuri, care sunt, mai ales lipsite de conştiinţa şi iraţionale" [31]. Mai mult, acelaşi scriitor defineşte imagologia ca fiind un domeniu al Literaturii Comparate care se axează pe modul în care imaginile despre semeni ajută la definirea grupului / a identităţii naţionale / a solidarităţii autorului şi a audienţei primare, a lui sau a ei". Astfel, o noţiune convingătoare dată imagologiei, în critica literară este bine ilustrată în următoarea remarcă a lui Firchow: Imagologia reprezintă o abordare potentă si validă din punct de vedere metodologic, pentru întreaga gamă de producţii literare existente, cu

[29] Peter Firchow, „The Nature and Uses of Imagology." in: Valdès, Mario J. (ed.). *Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress*. New York, Peter Lang. 135–42.

[30] Joep Leerssen, *Images – Info – Imagology. Sursă internet:* http://cf.hum.uva.nl/images/info/imagology.html, 2003.

[31] Peter, Firchow, *op. cit.* p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toate că există motive puternice pentru limitarea analizei imagologice la domenii specifice, uşor definibile, dat fiind faptul că concluziile bazate pe astfel de analize vor varia, în mod evident, în funcţie de audienţă (e) pentru care, o anumită operă literară sau o categorie de lucrări au fost proiectate iniţial. Peter Firchow continuă prin a sugera că critica imagologică speră să demonstreze cum, „chiar şi cele mai solemne forme ale literaturii funcţionează în direcţia accentuarii stereotipurilor propriei identităţi de grup, de obicei, făcând o paralelă cu alte identităţi de grup"[32]. În acelaşi timp, el scoate în evidenţă faptul că imagologia este un mijloc de autodescoperire. Când oamenii fac observaţii cu privire la alţii, ei fac, de asemenea observaţii cu privire la ei înşişi. În consecinţă, „doar uitându-ne la alţii, putem oare să ne vedem cu adevărat pe noi înşine"[33]. Dar, mai este ceva, după cum însuşi Peter Firchow subliniază în „The Nature and Uses of Imagology." (Natura şi modul de aplicare a imagologiei, tr. n.) şi anume, că, schimbarea modului de a-i privi pe alţii implică şi o nouă perspectivă asupra noastră. În plus, Peter Firchow analizează importanţa imagologiei, declarând că imagologia acceptă faptul că literatura reflectă forţele active în societatea care le generează. Ca rezultat, o analiză imagologică devine convingătoare numai atunci când opera literară este plasată în contextele sociale, istorice şi biografice, potrivite.

Aceste percepţii au fost dezvoltate în rândul imagologilor, ca rezultat al studiului lor despre stereotipurile naţionale, din jurul mijlocului anilor 1960, atunci când au descoperit, după cum accentuează şi Joep Leerssen, faptul că „toate caracterizările naţionale reprezintă o polaritate între Sine şi Semeni"[34]. Potrivit lui Joep Leerssen auto-şi heteroimaginea arată o tendinţă de a deveni de neschimbat în confruntările de la nivel naţional sau în cele interculturale.

În consecinţă, după cum susţine Karl Ulrich Syndram, „reprezentările despre ceea ce înseamnă Celălalt, îndepărtat, străin, corespund ideilor complementare cu privire la ceea ce este familiar, intern"[35]. Această dependenţă reciprocă între imaginile de sine şi heteroimagini transcende graniţele textului individual. Analiza imagologică funcţionează ca un factor declanşator care face ca valorile Sinelui şi a Celuilalt să devină explicite. „Studiile despre imagine" analizează sistemele referenţiale din cadrul sau din jurul textelor literare. Toate tipurile de texte, în exprimările lor versatile, în sensurile lor sociale şi politice reflectă identităţile şi diferenţele culturale aşa cum au fost ele prezentate de către Karl Ulrich Syndram. Se pare că, după cum sugerează Karl Ulrich Syndram, „imaginile naţionale înglobează atitudinile care iau naştere din contact intercultural si trafic literar". În plus, el subliniază că „misiunea studiului imagologic al literaturii este de a analiza gradul de importanţă al imaginilor naţionale în sferele artistice, istorice şi sociale"[36].

---

[32] *Idem.*, p. 140.

[33] *Idem.*, p. 144.

[34] Joep Leerssen, „Rhetoric of National Character: a Programmatic Survey", în *Poetics Today*, Vol. 21, No. 2, 2000. p. 271.

[35] Karl Ulrich Syndram, „The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach", în Leerssen Joep and Spiering M. (eds.), *National Identity – Symbol and Representation*, Yearbook of European Studies 4, Rodopi B.V., Amsterdam, The Netherlands, 1991. p. 189.

[36] *Idem.*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dincolo de considerentele indivizilor sau ale grupurilor sociale, discursul imagologic se poate extinde la domenii mai vaste. Pentru Stephen Daniels şi Denis Cosgrove (1988: 1), de exemplu, chiar şi un peisaj devine „o imagine culturală, o modalitate plastică de reprezentare, de structurare sau de simbolizare a împrejurimilor"[37]. Fiecare naţiune matură îşi are peisajele sale simbolice. Acestea fac parte integrantă din iconografia naţionalităţii şi din ideile, amintirile şi sentimentele împărtăşite care unesc un popor[38].

Astfel că putem vorbi de o nouă Imagologie Culturală împărţită în două dimensiuni principale, dar interrelaţionate: una spaţială şi una temporală, care sunt interesate de construcţia, precum şi de transmiterea imaginilor şi a sistemelor de imagini. În aceste condiţii, oamenii pot, de asemenea, defini Sinele sau Seamănul, conferind o semnificaţie locului. Astfel de imagini reglementează opiniile oamenilor şi le controlează comportamentul, prin imagini relaţionate cu locuri concrete din punct de vedere geografic. Indivizii sau anumite grupuri pot crea imagini despre o ţară sau despre un loc anume, care pot fi adânc înrădăcinate în societăţile sau culturile lor. În plus, abaterile culturale pot crea judecăţi pozitive sau negative şi imagini, în conştiinţa oamenilor. Aceste abateri pot rezulta din limbă, mentalităţi, obiceiuri de zi cu zi, sau religii. Mai mult, literatura din toate domeniile de cultură este strâns legată de Imagologia Culturală, pe axa sa temporală (Imagologia istorică) şi are o mare varietate de prezentări care dezvoltă imaginea naţională, pornind de la documentele istorice până la discursul politic, precum şi de la critica culturală si până la divertisment.

I. 4. Studii imagologice în România

La noi, deşi s-a preluat termenul de „imagologie" în accepţiunea sa franco-germană, până nu demult preluarea a fost predominantă din direcţia istoriei mentalităţilor, neglijându-se realizarile în domeniul Şcolii franco-germano-olandeze a imagologiei literare comparate. De pildă, volumul *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie*, (*Colecţia ideologii, mentalităţi, imaginar*, Presa Universitară Clujeană, 1998), anunţa: „Colecţia se adresează specialităţilor din varii domenii, dorindu-se un loc de întâlnire al istoricului cu sociologul, al analistului politic cu antropologul, cu istoricul ideilor, mentalităţilor şi imaginarului", de unde observăm că nu se adresează şi comparatistului literar. De fapt, şi astăzi istoria socială în Franţa se confruntă cu dilema regretabilă a concurenţei sau colaborării dintre literatura comparată şi istoria mentalităţilor, imagologia devenind un obiect de litigiu. Diferenţa ar consta însă în alegerea textelor asupra cărora se aplică analiza

[37] Stephen Daniels and Denis Cosgrove, „Introduction: Iconography and Landscape." în: D., Cosgrove and S. Daniels, (eds.), *The Iconography of Landscape. Cambridge Studies in Historical Geography*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1988, p. 1–10.

[38] Iconografia este o descriere, o clasificare şi o interpretare de imagini, povestiri şi alegorii în artă, în timp ce iconologia este o metodă de interpretare care rezultă din sintetizare, mai degrabă decât din analiză.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imagologică, texte literare sau documente cu valoare istorică şi a metodologiei, pentru că studiile de imagine nu pretind neapărat o perspectivă diacronică a fiinţei umane.

Imagologia comparată urmează în România tradiţia Şcolii germano-franceze prin studiile lui Alexandru Duţu. Nota specifică a metodologiei sale este însă abordarea imagologiei şi literaturii comparate în strânsă legatură cu istoria mentalităţilor, subordonându-le acesteia. Astfel, istoria mentalităţilor este cea care îi oferă imagologului şansa de a înţelege formarea discursului mental cu privire la alteritate, a conceptelor şi imaginilor dominante, aşa cum apar ele în literatură. O sursă literară privilegiată a imagologiei şi a istoriei mentalităţilor sunt, în opinia sa, relatările de călătorie: „Imagologia este direct legată de istoria mentalităţilor care lucrează, de asemenea, cu reprezentările mentale; imaginea străinului este studiată în reprezentările colective ale popoarelor aşa cum apar ele în sursele literare, documentele politice, documentele şcolare şi celelalte mijloace de expresie şi difuzare: teatre, cântece, almanahuri, corespondenţă particulară, proverbe, legende. Evident, registrul de surse este mai amplu pentru istoria mentalităţilor, dar exista o categorie de scrieri privilegiate atât de aceasta disciplină cât şi de literatura comparată: relatările artistice ale călătorilor, tratate cu aceleaşi entuziasm şi mijloace de ambele discipline"[39].

Personalităţi ale culturii române, tentate de complexitatea relaţiilor culturale pe care le au românii cu alte popoare, au deschis calea cercetărilor imagologice cu privire la heteroimaginea românilor: Nicolae Iorga, Marcu Beza, I. Botez, Petre Grimm, G. Moroianu, Dragoş Protopopescu, Mihail Bogdan etc. Studiile imagologice beneficiază în România de izvoare extrem de importante datorate seriei *Călători străini despre Ţările Române*, din care au aparut cele nouă volume sub coordonarea profesorilor Maria Holban şi Paul Cernovodeanu[40].

---

[39] Duţu, Alexandru. *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, p. 45.; vezi si idem, *Modele, imagini, privelişti*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979; idem, *Călătorii, imagini, constante*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

[40] *Călători străini despre Ţările Române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, vol. 1–5, 1968–1973, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, vol. 6–8, 1976, 1980–1983, Editura Academiei Române, vol. 9, 1997. Din perspectiva istorică, jurnalele de călătorie străine cu privire la Ţările Române, sunt astăzi considerate o importantă sursă documentară de către profesorul Paul Cernovodeanu, o autoritate în domeniul relaţiilor româno-engleze, care reconstituie, prin intermediul acestora contextul istoric, social, politic, diplomatic şi economic al formării reprezentărilor. (Vezi: Paul Cernovodeanu, *Societatea feudală românească văzută de călători străini (secolele XV–XVIII)*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1973; idem, *Istoria Bucureştilor prin călători străini. De la origini pâna la 1877*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1958, vol. I–II; idem, *Image "de l'Autre": Réalités Balcaniques et Roumaines a travers les récits des voyageurs étrangers*, în Revue des Études Sud-Est Européennes, Tome XVIII, 1980, nr. 4, pp. 584–590.) Jurnalele de călătorie, în special britanice, sunt un izvor important de date istorice şi pentru profesorul Dan A. Lăzărescu (Vezi Dan A. Lazarescu, *Imaginea României prin călători*, vol. I–II, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1985-1986; idem, *Imaginea poporului român în conştiinţa europeană*, vol. III, Oradea, Editura Cogito, 1995.) Cercetarea imagologică este aplicată în „câmpul investigaţiei istorice", ca „o auxiliară preţioasă a cercetării istorice" de către Dumitru Hîncu, în cartea sa „Noi" şi germanii „noştri" (Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 6.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Autoimagini şi heteroimagini sunt studiate din direcţiile interdisciplinarităţii de către profesorul Sorin Antohi[41], din cea a istoriei mentalităţilor şi a imaginarului de către profesorul Lucian Boia, director al „Centrului de Istorie a Imaginarului"[42] şi Simona Corlan-Ioan, membră a aceluiaşi centru[43] cu lucrările *Inventarea Africii negre* şi *Timbouctou oraşul imaginar* urmăreşte modul în care vest-europenii, în special francezii, construiesc geografia imaginară a unui continent; din direcţia studiilor culturale şi post-coloniale de către universitarii Mihaela Anghelescu-Irimia care conduce Centrul de Studii Culturale în cadrul Facultăţii de Litere, Ion Bogdan Lefter şi Carmen Muşat; din cea a antropologiei culturale de către Andrei Oişteanu[44], la Bucureşti; de către Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară, Simona Nicoară, Maria Crăciun, dintr-o perspectiva istorică[45], la Cluj-Napoca. Gheorghe Lascu reconstituie autoimagini şi heteroimagini la nivelul mentalului colectiv în *Imaginea Franţei la românii din Transilvania până în anul 1918*. Cartea lui Laurenţiu Vlad *Imagini ale identităţii naţionale. Ecouri româneşti în presa franceză. L'Illustration, 1843–1944* constituie un demers imagologic de interpretare a imaginarului politic şi naţional.

În cadrul Facultăţii de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, a fost deschis Centrul de Cercetare a Imaginarului sub conducerea lui Corin Braga şi avându-i ca directori de programe pe Mircea Muthu, Vasile Voia, Ştefan Borbély, Ovidiu Pecican, Ruxandra Cesereanu. În cadrul programelor susţinute de acest centru, se derulează de aproape zece ani interesante cercetări în domeniul imagologiei sociale: Reprezentări ale Americii în mass-media şi mentalitatea publică românească din perioada Razboiului Rece. „Lumea imaginilor" şi „Imagini ale lumii" reprezintă tematici prioritare ale colecţiei coordonate de Corin Braga, „Mundus Imaginalis", rezultat al colaborării între Centrul de Cercetare a Imaginarului şi Editura Dacia. Mircea Muthu, în lucrarea sa în trei volume *Balcanologie* (2002, 2004, 2007) supune discuţiei critice concepte ca balcanism, bizantinism şi orientalism.

Recent, au început să se impună studiile de imagologie literară ca domeniu aparte al comparatismului, aplicate literaturii ficţionale sau non-ficţionale. În acest demers se înscrie cartea lui Dan Horia Mazilu: *Noi despre Ceilalţi. Fals tratat de*

---

[41] Sorin, Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri, societăţi, metode*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998.

[42] Lucian, Vezi Boia, *Istorie şi mit în conştiinta românească*, Bucureşti, Humanitas, 1997; Idem, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas, 2000.

[43] Simona, Corlan-Ioan, *Inventarea Africii negre. Călătorii în imaginarul european al secolului al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

[44] Andrei, Oişteanu, „Imaginea evreului în cultura tradiţională românească", în *Mythos şi Logos*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997, p. 177–229; Idem, *Imaginea evreului în cultura română*, Bucureşti, Humanitas, 2001.

[45] Vezi Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară (coord.), *Identitate şi alteritate*, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeană, 1998; Nicolae Bocşan, Valeriu Leu (coord.), *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie*, Editura Banatica, Reşita, 1996; Sorin Mitu, *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997; Simona Nicoară, Toader Nicoară, *Mentalităţi colective şi imaginar social. Istoria şi noile paradigme ale cunoaşterii*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1996; Toader Nicoară, *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680–1800). Societatea rurală şi mentalităţi colective*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1997 (Editura Dacia, 2001); Simona Nicoară, *Istorie şi imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imagologie, o temeinica şi incitantă analiză a imaginii străinului în literatura română veche, ce va rămâne, cu siguranţă, un titlu de referinţă în domeniul imagologiei literare comparate[46].

În volumul său *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică. Un spaţiu de frontieră culturală*[47], Carmen Andraş identifică şi deconstruieşte stereotipuri puternice şi demonstrează cum acestea se perpetuează în timp. Florin Faifer publică în 1993 o carte originală şi plină de vervă: *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până în 1900) între real şi imaginar.*

Studii de imagine şi identitate se află la dispoziţia celor interesaţi în reviste academice, precum: *Synthesis, Revue des Études Sud-Est Européennes, Revista de istorie* sau în reviste culturale, cum ar fi: *Echinox, Observator Cultural, 22, Dilema, Lettre Internationale, Arc. Litere. Arte* etc. Editurile româneşti se dovedesc foarte receptive faţă de acest domeniu al cercetării, publicând studii teoretice sau analize empirice ale reprezentărilor şi autoreprezentărilor, de autori străini sau români.

I. 5. Metoda imagologiei

Metodologia imagologiei s-a cristalizat în anii 1950, în Franţa, când începea să se constate o atitudine critică în domeniul literaturii comparate.

Definirea imagologiei ca domeniu de sine-statator, cu o metodologie şi un program bine determinate, se datoreaza Şcolilor comparatiste germană şi franceză. Imagologia a făcut progrese evidente în ultimul timp, în corelaţie sau independent de istoria mentalităţilor şi a imaginarului, pentru că cercetarea literară comparatistă a putut ajunge la studiul imaginilor străine fără să treacă neapărat prin investigarea mentalităţilor din perspectiva istorică. Este cazul programului iniţiat de comparatiştii Hugo Dyserinck[48] la Aachen, Joep Leerssen[49] la Amsterdam, iar în Franţa, Jean-Marie Carré[50], Marius-François Guyard[51], Gilbert Durand[52] (la Grenoble, interesat în analiza structurilor antropologice ale imaginarului), Daniel-Henri Pageaux[53] (la Paris, specializat în literatură comparată).

---

[46] Dan Horia Mazilu, *Noi despre Ceilalţi. Fals tratat de imagologie*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

[47] Carmen, Andraş, *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

[48] Hugo Dyserinck, „Închipuirea, chipul străinului şi al omului exemplar", în Alexandru, Duţu, *Dimensiunea umană a istoriei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, pp. 195–205.

[49] Joep Leerssen, „Echoes and Images: Reflections upon Foreign Space in Deers", Raymond Corbey,: *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam – Atlanta, 1991 (Amsterdam Studies on Cultural Identity, 1), pp. 123–138.

[50] Jean-Marie Carré. „Avant-propos, Marius-François Guyard", în *La littérature comparée*, Paris, 1951, p. 6–7.

[51] Marius-François Guyard, *La littérature comparée*, Paris, colecţia "Que sais-je ?", 1951.

[52] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginatia simbolică. Imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Bucureşti, Editura Nemira, 1999; Gilbert, Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Univers, 1977

[53] Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iaşi, Editura Polirom, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru început, imagologia, așa cum acționează ea asupra reprezentărilor literare, furnizează o dovadă continuă că stereotipurile naționale sunt în primul rând, și în mod eficient, formulate, perpetuate și răspândite în domeniul literaturii imaginare și poetice. Înregistrarea literară a Europei este una longevivă și continuă și poate fi cu succes căutată (și plasată pe toată perioada înregistrării acțiunii sociale și a luării deciziilor politice) în subiecte *longue-durée* ca originea și răspândirea atitudinilor și mentalităților.

Pentru imagologie nu este interesant doar a demonstra valoarea de realitate a reprezentării Celuilalt, ci realitatea evidentă a efectelor acesteia asupra imaginarului colectiv. În acest context, Carmen Andraș, în lucrarea *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică,* își pune următoarele întrebări: „Cine face o anumită afirmație? Cui i se adresează? De ce e importantă pentru el atitudinea respectivă? Care este contextul politico-ideologic în care a scris textul? Care este strategia sa de convingere? Care este natura textului: literar și/sau documentar? Care sunt sursele lui citate sau necitate?, pentru ca adesea semnificarea referențială a stereotipurilor naționale nu are loc între text și realitate, ci între text și alte texte. Stereotipurile naționale devin astfel constructe intertextuale, convențiile și locurile comune preluate dintr-o tradiție textuală umbrind adesea experiența realității"[54]. În același sens Dumitru Tiutiuca în *Literatură și Identitate* semnalează faptul că „operând cu imagini, clișee sau stereotipuri, un studiu imagologic nu face un simplu inventar al acestora, ci tinde să le structureze pe direcții de cercetare care să identifice linii conducătoare, valabile pentru epoci istorice precis fixate"[55].

Mai mult, înregistrarea textuală este o dovadă îndelungată, continuă și voluminoasă care presupune *muncă* și își obține eficacitatea din domeniul cultural și al comunicării, în primul rând datorită metaforei intertextuale. Figurile de stil, banalitățile își obțin familiaritatea cu ajutorul repetiției și asemănării reciproce; și în orice caz, asta înseamnă că oricând întâlnim o instanță individuală de caracterizare națională, referința primară nu se face la realitatea empirică, ci la un intertext, o placă de sunet a altor instanțe textuale relaționate. Cu alte cuvinte: înregistrarea literară demonstrează, fără ambiguitate că aceste caractere naționale sunt de factură banală și, mai degrabă, transmise prin viu grai, decât izvorâte dintr-o observare empirică sau din relatări ale unor fapte obiective.

În al treilea rând, sursele literare care depind de canonicitatea lor, au o actualitate și o metaforicitate îndelungată. Deși noțiuni legate de caracterul german au fost prezentate în manuale, în domeniul jurnalismului, al criticii culturale și în rapoarte guvernamentale, romane ca *Îngerul albastru* al lui Heinrich Mann sau *Trei pe două biciclete* al lui Jerome K. Jerome au rezistat în timp mai mult decât celelalte surse efemere. Din motive similare, un text canonic ca cel din *Negustătorul din Veneția*, de Shakespeare, cu figura sa, Shylock, nu numai că stă drept mărturie

[54] Carmen Andraș, *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 14.

[55] Dumitru Tiutiuca, *Literatură și identitate*, Editura Europlus, Galați, 2004, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a atitudinilor față de evrei, la momentul apariției operei, dar ea furnizează, de asemenea, datorită îndelungatei receptări a istoriei, o înregistrare fidelă și interesantă a studiului diacronic.

În al patrulea rând, există motive de a presupune, cel puțin sub formă de ipoteză, că literatura (la fel ca și poezia modernă și narațiunea fictivă din media, cât și cinematografia sau banda desenată) este un gen privilegiat pentru răspândirea stereotipurilor, pentru că ea funcționează adesea pe baza unei supoziții, aceea a „suspensiei neîncrederii" și pe o anumită încredere apreciativă (cel puțin estetică) în rândul publicului.

Astfel de factori continuă, prin specialismul imagologist, să confere studiilor literare acel *raison d'être*. În același timp, poate să continue să influențeze presupunerile metodologice care au fost eleborate în ultimele decenii:

Cea mai recentă perspectivă asupra studiilor despre imagine este constituită dintr-o teorie a stereotipurilor culturale și naționale, nu dintr-o teorie a identității culturale și naționale. Imagologia este preocupată de reprezentări, ca strategii textuale și ca discurs. Acest discurs ridică problema unei revendicări a referențialității vizavi de realitatea empirică, exemplificându-ne că națiunea X are un set de caracteristici Y, și totuși valabilitatea actuală nu ține de verificarea sau falsificarea, de către imagologist a revendicării referențialității. Cadrul sau referința imagologică este una textuală sau intertextuală.

Imagologia nu este, în viziunea lui Rene Wellek, o formă a sociologiei, obiectivul său fiind să înțeleagă un discurs al reprezentării, mai degrabă decât o societate. În timp ce este evident că atributele curente cu privire la o națiune dată sunt mai degrabă figuri de stil textuale, decât date sociologice sau antropologice, cea mai puțin evidentă implicare este, în mod egal, adevarată: contextul cultural în care sunt articulate și iau naștere aceste imagini, este unul al experienței discursive, nu al unei experiențe fundamental colective, exprimând opinia publică națională. Cât de reprezentativ este un text cu multe modele răspândite, pentru imagologiști, este o problema mai mult de factură intertextuală, decât de factură sociologică.

Sursele cu care operează imagologia sunt subiective; subiectivitatea lor trebuie să fie ignorată, explicată din exterior sau filtrată, dar luată în considerare în analiză. Naționalitatea reprezentată este creionată în contextul de perspectivă a textului sau discursului reprezentativ. Din acest motiv, imagologiștii vor manifesta un interes deosebit față de dinamica dintre acele imagini care îl caracterizeaza pe Celălalt (*heteroimagini*) și acelea care caracterizează propria identitate interioară (*imagini proprii sau autoimagini*). Atât *elementul reprezentat* cât și *modalitatea de reprezentare* sunt de obicei denumite în termeni naționali, dar în ambele cazuri, savanții vor fi circumspecți în a vedea aici o reflecție directă a colectivelor reale și empirice. Studiind imaginea Spaniei și a Franței, în literatură, agregatul „francez" nu este mai puțin complex și problematic decât categoria „spaniolă". Studiind imaginea proprie a germanului în opera lui Thomas Mann, întrebarea trebuie să fie întotdeauna dacă Mann scrie, de la un caz la altul, ca un german sau poate (și posibil, în același timp) ca un burghez patrician, un intelectual european, sau ca un Lübecker. Imaginile nu mai reflectă identități, ci constituie posibile identificări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se vorbeşte de metodologia de cercetare a imaginii în cadrul unui imaginar social care „are avantajul de a evita rătăcirile unui literar vulnerabil"[56]. Diferența nu poate fi gândită decât prin raportarea la asemănare. Obiectivul literaturii comparate, în sensul aceluiaşi Pageaux, este cercetarea diferențelor, a acelor „écartes différentiels". Studiul literar al „imaginarului" implică istoria mentalităților ca o fază inerentă în sensul gândirii producției literare în raporturile sale cu societatea. Textul literar, ca manifestare a unui moment cultural dat, deci ca expresie particulară a unui imaginar dat, este susceptibil de a fi studiat nu în sine (ca studiu textual), ci ca o concretizare particulară a unui imaginar social.

Gândind diferențialul, imagologia comparatistă constată existența a două procese inevitabile: o identitate făcută dintr-o alteritate depăşită, sublimată sau radicalizată, o alteritate afirmată printr-o depăşire a identității. Poziția ideală este aceea a relativizării şi dialecticii celor doi poli. Identitatea se construieste prin contrast, în separare sau prin confruntarea cu celălalt, această dublă imagine (suntem noi înşine dar suntem şi celălalt) şi cu o polifonie lingvistică istorică şi concretă, în cadrul unei istorii comune.

Imagologia atribuie un set specific de caracterizări şi atribute: cele care se află în afara ariei rapoartelor testate ale tezelor sau ale afirmațiilor de fapt. Acestea sunt denumite *imaginare*. Afirmația „Franța este o republică" nu este prin sine însăşi una imaginară, în schimb, afirmația „Francezii sunt individualişti iubitori de libertate" este. Delimitarea între discursul imaginar şi rapoartele reale nu este întotdeauna evident. În general, discursul imaginar singularizează o națiune de restul umanității, ca fiind într-un fel, diferită sau „tipică" şi articulează sau sugerează o motivare caracterologică, colectivă din punct de vedere psihologic, pentru trăsăturile sociale sau naționale date. Discursul imaginar este, în mod special, preocupat cu explicarea caracterologică a diferenței culturale.

Prima sarcină a imagologistului este de a stabili intertextul unei reprezentări naționale date, ca o figură de stil. Figura de stil trebuie, de asemenea, contextualizată prin apariția sa, în text. Ce tip de text este? Ce convenții ale genului sunt practice, narative, descriptive, umoristice sau propagandiste? Care îi este statutul, proeminența şi funcția figurii de stil naționale, prin prisma acestor parametri? Ce concesii trebuie făcute pentru a se realiza o detaşare poetică (narativă, ironică) față de o caracterizare națională dată? Din acest motiv, imagologia este încă cel mai ferm ancorată în domeniul studiilor literare. Este nevoie de o conştientizare a convențiilor poetice, a tehnicilor narative şi a schimbărilor perpetue din literatură pentru a evalua detaşarea textuală față de o imagine dată, într-un mod echilibrat, nu numai din punct de vedere bibliometric. Interpretarea textuală, una dintre cele mai vechi forme artizanale ale savanților literați, va fi necesară aici, la fel ca şi cunoaşterea rezonabilă a teoriei şi a metodologiei studiilor literare. Desigur, în secolul al XX-lea, atitudinile naționale au ajuns să fie formulate dintr-o perspectivă mult mai complexă şi problematică (deseori ironică) decât înainte (de exemplu,

[56] Vasile Voia, „Imagologia comparatistă şi studiile europene. Orientări actuale", în *Caietele Echinox. Teoria şi practica imaginii 1, vol 2.* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Englezismul lui Philip Larkin, germanicitatea lui Thomas Mann). Contextualizarea istorică este, de asemenea, necesară. Textele literare nu pot fi interpretate numai din punct de vedere atemporal şi estetic. O perspectivă pragmatic-funcţionalistă presupune determinarea publicului-ţintă al textului. Ce impact au retorica lui şi detaşarea de figurile de stil naţionale asupra acestui public-ţintă? Există vreo dovadă cu privire la receptarea textului şi la impactul acestuia? Pe baza acestor rezerve de natură metodologică, se deschid noi perspective. În lunga istorie a clişeelor naţionale, anumite constante şi variabile pot fi considerate, câteodată chiar oscilări între aprecierea extremă şi deprecierea. Se poate considera că ele sunt văzute ca două feţe ale aceleaşi monede: Germania poeţilor filosofi şi Germania tiranilor tehnocraţi este, în ambele cazuri, caracterizată prin înclinaţia sa pentru abstractizare, opusă pragmatismului umanist. Irlanda violenţei smintite şi Irlanda sentimentului poetic, ambele sunt opuse noţiunii de realism rezonabil. Ar putea fi, de asemenea util să situezi anumite imagini ale unei ţări din perspectiva unor ţări vecine (cum e văzută Germania în Olanda, Danemarca şi, respectiv, Polonia). Sunt necesare studii suplimentare pentru a se înţelege natura dinamicii în care, pe lăţimea de bandă a imagemei[57], imaginile pot oscila între modalităţi contrastante şi valorizări opozante. Aria imaginilor proprii prezintă o perspectivă adiacentă, de o relevanţă deosebită. Modelele, nu numai cele ale *deosebirii*, dar şi cele ale păstrării *sinelui* de-a lungul perspectivei istorice şi memoriei culturale au fost luate în considerare. Imaginile proprii naţionale au o dimensiune specific diacronică. În acest sens, persistenţa canonului literar ca un rezervor de amintire istorică cât şi tematizarea literară a filiaţiilor dintre trecut şi prezent, merită o atenţie egală. Între ele, aceste metode şi perspective definesc specificitatea imagologiei literare şi îmbogăţesc, cu descoperirile sale, mai vastul domeniu al ştiinţelor umaniste şi interesul lor faţă de constructele identităţii.

La o analiză finală, se poate spune că imagologia poate, de asemenea, să ajute la obţinerea unei perspective mai clare asupra diversităţii multinaţionale a literaturii în sine. Filologia secolului al XIX-lea şi a începutului secolului al XX-lea s-a axat pe presupunerea indubitabilă că limbajul şi naţionalitatea reprezentau unitatea taxonomică organică pentru studiul literar; în zilele noastre, acea perspectivă naivă a fost complicată drastic datorită concepţiei că „naţionalitatea" este, dintr-o viziune mai largă, mai degrabă un punct de vedere mai subiectiv, decât o condiţie obiectivă. Mai mult, graniţele lingvistice şi cele statale coincid mai rar decât s-ar părea să indice nomenclatura noastră („Francez", „Englez", „German"); harta literară a Europei şi a lumii este dominată de minorităţi culturale şi de „littératures secondes" identităţile şi categoriile sunt mai degrabă produse de literatură decât vice versa. Faptul obiectiv al diferenţei lingvistice este real, dar graniţele depăşite de către traficul literar sunt, într-un sens mai larg, în mintea oamenilor, care îşi imaginează că delimitarea dintre spaţiul cultural intern şi străin, cât şi clasificarea

[57] „Imageme" – scheme stereotipe considerate ca fiind binarităţi temperamentale înnăscute. Termen introdus de Joep Leerssen în „*Rhetoric of National Character*: a Programmatic Survey" în *Poetics Today*, vol. 21, No. 2, 2000, pp. 267–292.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi filtrarea textelor „străine", prin răspândirea şi recepţia lor, în străinătate, trebuie, până la o anumită limită, să negocieze atitudinile cât şi distanţa lingvistică sau spaţială. Mai multe modele sistemice şi polisistemice de organizare culturală şi de răspândire nu vor înlocui sau elimina primordialitatea obiectivă a limbajului şi a diferenţei lingvistice, dar, trebuie, cu siguranţă, să introducă, de la bun început, în discuţia fundamentală, o dimensiune imagologică despre ceea ce constituie, „naţionalitatea" unui text literar.

Résumé

L'imagologie est une science relativement jeune qui s'est développée dans les milieux universitaires européens et universitaires, surtout dans la deuxième moitié du XX-ème siècle et dans les dernières décennies. Mais si jeune qu'elle soit cette science, elle est aussi ancienne que la préocupation là-dessus. L'imagologie a des racines vraiment anciennes. En écrivant sur les Grecs, les Scythes, les Daces, les Perses, les Égyptiens et sur le mode dont ils se percevaient les uns les autres, Homère, Hésiode et Hérodote faisaient, en fait, des études d'imagologie.

Mots-clé: imagologie, études universitaires, science jeune, Scythes, Homère

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASPECTE ALE FUNCȚIEI POETICE ÎN LITERATURĂ ȘI JURNALISM

drd. Marius Țuca*

Funcția poetică este o importantă sursă a creativității chiar și în mesajele jurnalistice, în ciuda faptului că scopul dominant al comunicării mediatice este cel informativ. În funcție de situație, stil, autor și scop al mesajului funcția poetică poate căpăta caracter dominant, iar concretizarea ei în mesaj este integrală și continuă, spre deosebire de folosirea funcției poetice ca element secundar, ceea ce determină automat o concretizare parțială și discontinuă. Sunt două ipostaze definitorii pentru relația dintre mesajele literare și cele jurnalistice. Dacă în cazul literaturii funcția poetică este esențială, mesajul literar neputnd exista în afara acestui cadru, în jurnalsim funcția poetică este dispensabilă, facultativă, dominante în stilul media fiind funcțiile conativă și fatică. Apariția funcției poetice sau chiar transformarea ei în funcție dominantă în mesajele jurnalistice se datorează în special nevoii de adaptare la un anumit gen publicistic. De exemplu, reportajul va face mult mai des apel la funcția poetică decât o știre sau o banală relatare, însă chiar și așa rămâne la latitudinea jurnalistului dacă transmite mesajul în formă seacă sau apelează la hainele metaforice. Caracterul narativ-referențial al textelor de presă, susține Luminița Roșca[1] a constituit baza devoltării unei direcții de cercetare noi a mass-media: naratologia mediatică. Aceasta consideră discursul promovat de mass-media identic cu discursul narativ (ca structură, expresie și funcționalitate) și analizează structurile narative, funcțiile și construcțiile acestuia. Așadar, între elementele de literaritate ce pot fi identificate în textele jurnalistice, un rol privilegiat îl are narativitatea.

Una dintre cele mai simple metode de identificare a literarității în jurnalism, dar și invers, este de a apela la textele scriitorilor jurnaliști. Iar cultura română este plină de astfel de exemple. Mihai Eminescu, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, F. Brunea-Fox, N.D. Cocea, Alexandru Sahia, Octavian Paler, Mircea Dinescu sau Cristian Tudor Popescu demonstrează că literatura a avut o relație strânsă cu presa. Indiferent dacă este vorba despre jurnaliști care au pătruns și în literatură sau, invers, scriitori care au activat și în presă, o analiză a textelor celor enumerați poate demonstra că experiența și automatismele căpătate într-unul dintre domenii se transferă cu lejeritate în celălalt. Adică textul jurnalistic al unui scriitor consacrat va conține multiple elemente de

* Universitatea Dunărea de Jos, Galați

[1] Luminița Roșca, *Producția textului jurnalistic*, Iași, Polirom, 2004, p. 107

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literaritate, la fel cum produsul literar al unui jurnalist poate căpăta măcar unul dintre multiplele accente specifice îndeletnicirii de bază.

O altă formă prin care putem demonstra relaţia dintre literatură şi jurnalism este prezenţa ziaristului ca personaj al unor producţii literare şi, în sens invers, apariţia unor interviuri sau relatări cu şi despre scriitori consacraţi sau cu şi despre diverse persoane publice pe baza cărora au fost construite unele personaje literare. În prima situaţie îi putem aminti pe Rică Venturiano, „studinte în drept şi publicist", din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu sau Alexandru Andronic din *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

Intertextualitatea este, de asemenea, o altă posibilitate prin care putem evidenţia legătura dintre cele două domenii ale scrisului. Întemeietorul dadaismului, Tristan Tzara, apelează la presă ca materie primă pentru crearea unui text poetic, în manifestul intitulat *Pentru a face o poezie dadaistă*:

„Luaţi un ziar.

Luaţi o pereche de foarfeci,

Alegeţi din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreţi să o daţi poeziei voastre.

Decupaţi articolul.

Tăiaţi cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol şi puneţi toate cuvintele într-un săculeţ.

Agitaţi-l încetişor.

Scoateţi cuvintele unul după altul, depunându-le în ordinea în care le veţi extrage.

Copiaţi-le conştiincios.

Poezia vă va semăna.

Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi înzestrat cu o sensibilitate încntătoare, deşi, se înţelege, neînţeleasă de oamenii vulgari".

Tehnica aceasta, denumită colaj, nu este însă exclusiv jurnalistică, ci aparţine şi altor arte, iar exemplul cel mai la îndemână este pictura. Pablo Picasso de exemplu, dar şi mulţi alţi pictori din primele decenii ale secolului al XX-lea au folosit în lucrările lor diverse obiecte sau fragmente de obiecte, inclusiv fragmente de ziar, fără funcţie poetică, în încercarea de a demonstra că sursa artei poate fi orice element banal din realitatea înconjurătoare. Colajul, ca una dintre variantele intertextualităţii poate fi desoperit în piesele lui Caragiale (deşi este vorba doar despre articole de presă citite şi comentate de personaje precum Nae Ipingescu şi Jupân Dumitrache sau Conu Leonida) sau în romanul *Moromeţii* al lui Marin Preda. Dar în cele două situaţii nu se poate vorbi despre intertextualitate ca tehnică de construcţie a producţiei literare asumată, aşa cum se întâmplă de exemplu în romanul *Paralela 42* al lui John Dos Passos, construit prin introducerea între episoadele ficţionale a o serie de decupaje din presă, tocmai în ideea de a da autenticitate sau chiar veridicitate textului. În sens invers, există nenumărate situaţii în care jurnaliştii recurg la citate din opere literare sau la titluri de text jurnalistic identice sau similare cu titluri de opere literare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Textul literar poate folosi drept punct de plecare pentru realizarea, indiferent care ar fi motivul, unui text jurnalistic. O face Umberto Eco[2], care dă un exemplu de *limerick* (specie literară satirică în versuri) al lui Edward Lear, pe care apoi îl transcrie în stil jurnalistic. Textul poetic:

„A fost odată un moș în Peru
căruia baba îi făcea tocană;
dar s-a întâmplat că a greșit
și-n cratiță ea l-a gătit
pe bietu-i moșneag din Peru".

Transcrierea jurnalistică a textului, propusă de Eco:

„Lima, 17 martie. Ieri, Alvaro Gonzales, de 41 de ani, cu 2 copii, funcționar la Peruvian Chemical Bank, a fost fiert din greșeală de soția sa, Lolita Sanchez de Medinaceli, în timp ce pregătea o mâncare tipic locală".

Calea inversă, de la informație la text poetic a fost și ea parcursă, unul dintre exemplele elocvente fiind al poetului Șerban Foarță, care a publicat o serie de texte în revista „Orizont", care au ca punct de plecare știri apărute în cadrul rubricii „Cronica neagră" din ziarul „Adevărul".

O știre de pe data de 3 februarie 1997, purtnd titlul *Adusă la exasperare, Aurica Dobre i-a tăiat bărbatului capul cu o secure* a fost transformată în poem. Iată textul știrii:

„Parchetul de pe lângă Tribunalul județului Gorj a emis mandat de cercetare în stare de arest Auricăi Dobre, în vârstă de 40 de ani, din comuna Telești, pentru săvârșirea infracțiunii de omor deosebit de grav, victimă fiind soțul său, Dobre Rican, de 43 de ani. S-a dovedit că, în ultima noapte din luna ianuarie, între cei doi soți a avut loc o discuție contradictorie. Unul din motivele care a iscat-o a fost și acela că Aurica Dobre, muncitoare, trudea din greu pentru întreținerea casei, iar soțul, cunoscut cu antecedente penale, nu avea nici o ocupație. Înfuriată, aceasta a pus mâna pe o secure și i-a despicat capul, omorându-l".

Potrivit unei practici jurnalistice, structura știrii inversează cronologia: *efectul* (adică arestarea făptașei pentru infracțiunea de omor deosebit de grav) precedă *cauza* (discuția contradictorie dintre soți, terminată cu omorul). Partea întâi a textului, accentuat expozitivă, cuprinde o serie de formule specifice limbajului juridic: *Parchetul de pe lângă Tribunalul județului Gorj, a emis mandat de cercetare în stare de arest, pentru săvârșirea infracțiunii de omor deosebit de grav.* Partea doua este predominant narativă, în structura ei intrând componente specifice: precizarea momentului (*în ultima noapte din luna ianuarie*), evocarea faptelor (*discuția contradictorie* și omorul: *a pus mâna pe o secure și i-a despicat capul, omorându-l*) și prezentarea protagoniștilor, adică a făptașei: *Aurica Dobre,*

[2] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 1997, p. 47

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muncitoare care trudea din greu pentru întreţinerea casei şi a victimei: *soţul, cunoscut cu antecedente penale, care nu avea nici o ocupaţie.*

În schimb, Şerban Foarţă alege, ca punct de plecare, partea narativă, opţiune deloc întâmplătoare, căci tocmai această parte relatează faptele în sine, fapte ieşite din comun şi capabile, prin aceasta, să atragă atenţia asupra lor. Iată textul:

Cronica neagră, „Adevărul", 3 II 97
„Cuadragenară, Aurica Dobre
Din Gorj domiciliată în comuna
Teleşti, în cea din urmă zi din luna
Ianuarie,-n ciuda vieţii sale sobre

De-albină, care ţine pe bărba-su,
Un trântor cu dosar penal,-când dânsul
Începe s-o înjure, cu tot plânsul
Muieri-sii, şi scuipă în obrazu'

Acesteia, vorbind tot mai aiurea
Din cauza consumului, pesemne,
Ea, amintindu-şi-l pe Strmbă-Lemne,
Îi crapă-n două capul, cu securea"[3].

Titlul este înlocuit de trimiterea intertextuală (*Cronica neagră, „Adevărul", 3 II 97)*, prin care se obţine un dublu efect. În primul rând, prin formula „Cronica neagră", cititorul este avertizat că se află în faţa unor dezvăluiri macabre şi, în al doilea rând, menţionarea exactă a ziarului şi a datei de apariţie constituie, de fapt, o autentificare a valorii de adevăr. Cu toate acestea, legătura cu textul publicistic este destul de fragilă, numai începutul şi sfârşitul textului poetic oferind elemente comune: „cuadragenară, Aurica Dobre/din Gorj domiciliată în comuna/Teleşti, în cea din urmă zi din luna/ianuarie [...]" şi „[...] îi crapă-n două capul, cu securea". Faptele par să prezinte interes minor pentru poet, care insistă asupra unor presupuse elemente care ar fi putut duce la deznodământul tragic prezentat în ştire, astfel încât ficţionalul ajunge să domine textul. Însă poeticitatea nu se obţine doar din adăugarea ficţionalului. Limbajul publicistic şi cel juridic sunt înlocuite cu cuvinte şi expresii populare, în deplin acord cu statutul „personajelor": *brăba-su, trntor, muiri-sii, obrazu', vorbind tot mai aiurea, pesemne.* La acestea se mai adaugă şi o serie de figuri de stil: epitete (*viaţă sobră, vorbind tot mai aiurea*), metafore antitetice (opoziţia dintre *făptaşă* şi *victimă*, este convertită în opoziţia *albină* vs *trntor*) şi aliteraţii (*începe s-o înjure, din cauza consumului, îi crapă-n două capul*). Însă cea mai evidentă cale de distanţare a textului poetic de cel publicistic este însă organizarea prozodică, printr-o succesiune de trei catrene, strict rimate şi ritmate.

[3] *Cronica neagră,* în „Adevărul", *3 II 97*, "Orizont", IX, 1997, nr. 4, p. 3

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rigoarea prozodică contrastează nu cu textul poetic, ci cu cel publicistic, pe care cel poetic îl evocă în permanență.

Gerard Genette[4] constată că „procedeele de ficționalizare s-au răspândit de câteva decenii încoace în anumite forme de povestiri factuale, precum reportajul ori ancheta jurnalistică". S-a deschis, astfel, o nouă direcție de cercetare, anume aceea a naratologiei mediatice. De pildă, Marc Lits, profesor la departamentul de comunicare a Universității Catolice din Louvain, afirmă că povestirea în presă poate fi studiată în trei modalități diferite:

A) considerând povestirea formată dintr-o succesiune de articole consacrate aceluiași eveniment;

B) comparând povestirile aceluiași eveniment, în ziare diferite;

C) reținând un singur articol, pentru a încerca să descriem funcționarea lecturii curente a unei povestiri în presă.

Cercetările au dovedit că povestirea de presă are o structură identică cu a oricărui alt tip de narațiune (personajul, tipul narațiunii și descrierea). De exemplu, relatarea unui fapt divers răspunde nevoii marelui public de a evada din cotidian într-un univers conceput în general după modelul oferit de lumea ficțiunii.

Résumé

Les pages suivantes représentent une approche interdisciplinaire entre la littérature et le journalisme où l'on analyse comment les deux se sont influencés et ont emprunté des méthodes et des procédés l'un de l'autre. La fonction poétique, le colage, l'intertextualité sont de mise au cours de cette analyse à travers des exemples bien choisis.

Mots-clé: journalisme littéraire, littérature reportage, fonction poétique, étude interdisciplinaire, colage littéraire

[4] Gerard, Genette, *Introducere în arhitext*, București, Univers, 1994, p. 157

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STRUCTURI ARGUMENTATIVE ÎN DISCURSUL JURIDIC GRECESC ÎN EPOCA ATICĂ

drd. Lavinia Ionela Savu*

1. Clasic şi modern în structurile generale ale retoricii

Dacă judecăm în termenii retoricii moderne, care operează cu noţiunile fundamentale ale concepţiei aristotelice despre ştiinţa şi arta convingerii, atunci discursul juridic se structurează printr-o continuă interinfluenţare a celor trei componente, *pathos-logos-ethos*. Ceea ce diferă la teoreticienii moderni faţă de cei vechi este relaţia directă dintre cele trei elemente.

În vechime, retorica era definită prin relevarea – respectiv, supralicitarea – uneia dintre ele. Sofiştii aveau în vedere *logosul*, care le subsuma pe celelalte două, chiar dacă nu totdeauna în mod declarat. Platon punea pe primul plan *ethosul*, respingând în mod categoric discursul construit în afara componentei morale, ceea ce ducea, în concepţia sa, la negarea retoricii ca activitate de cunoaştere. În sfârşit, Aristotel reuşeşte să stabilească o relaţie oarecum echilibrată între cele trei componente, privilegiind, totuşi, rolul logosului, care trebuie să constituie termenul de referinţă, axa pe are se balansează, în proporţii egale, ceilalţi doi membri ai ecuaţiei.

În ceea ce îi priveşte pe moderni, concepţiile diferă atât faţă de cei vechi, cât şi faţă de contemporani, iar diferenţele vizează atât natura relaţiilor dintre termenii formulei tripartite, cât şi direcţia manifestării influenţelor. Astfel, pentru Ch. Perelman şi cei din generaţia sa, prevalenţa o are tot *logosul*[1], oarecum în sensul sofiştilor reprezentaţi de Gorgias, iar direcţia acţiunii acesteia asupra celorlalte două se manifestă biunivoc, în mod direct. Altfel spus, se realizează un *feed-back* pe două paliere, care asigură soliditatea construcţiei, dar şi flexibilitatea ei, căci fiecare element îşi asigură, dacă nu independenţa, în orice caz individualitatea.

În ceea ce ne priveşte, suntem convinşi că această structură este valabilă în discursul simplu, care poate fi concretizat în câteva replici uzuale din conversaţia cotidiană a unor indivizi aparţinând aceleiaşi comunităţi umane sau în susţinerea unei cauze juridice relativ simple, în care finalitatea este doar încadrarea legală a unei fapte, unanim recunoscute ca abatere de la normele convieţuirii sociale. Ea s-ar încadra în formule simple, în structura de suprafaţă:

a) $p \leftarrow l \rightarrow e$; $p \leftrightarrow l \leftrightarrow e$

b) $p \leftrightarrow e$; $p \leftrightarrow l$; $e \leftrightarrow l$,

---

* Universitatea Valahia, Târgovişte.

[1] Ch. Perelman, et. Olbrecht-Tyteca, 1988[5], cap. I.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unde a) reprezintă palierul prim; b) – palierul secund; l = logos; p = pathos; e = ethos.

Rezultatul poate fi formulat astfel: fiecare element îl determină pe fiecare şi este determinat, la rândul său, de fiecare.

Influenţa structuralismului, în plină desfăşurare în epoca marilor sinteze ale noii retorici, lansată de către Ch. Perelman, se remarcă fără nici un efort. Realismul interpretării îşi găsea sprijin solid în formele structurilor chimice, biologice etc., dată fiind obişnuita transgregare din domeniul demonstraţiei ştiinţifice bazată pe concretul material, spre domeniul socio-uman.

Generaţia următoare nuanţează însă relaţia, în conformitate cu meandrele gândirii, sensibilităţii şi acţiunii umane. Michel Meyer, urmaşul lui Ch. Perelman la catedra de retorică a Universităţii Libere din Bruxelles, schimbă discret, dar eficient, datele formulei. El nu renunţă la concepţia integralităţii şi interdependenţei şi nici la simetria aspectului formal al relaţiilor, ceea ce creează impresia – justificată, de altfel – de continuitate în abordarea relaţiilor retorice generale. Cu atât mai puţin, nu renunţă la concepţia tripartită, de sorginte aristotelică. Nici nu avea cum să o facă, pentru că aceasta este un bun câştigat definitiv în istoria teoriilor asupra retoricii. Dimpotrivă, el insistă asupra celor trei elemente definitorii – poate cam prea mult, am spune, aproape obsesiv – cu câteva modificări de perspectivă. În analiza unităţii retoricii, în descompunerea marilor strategii retorice ş.a.m.d., el foloseşte până la abuz triada definitorie, pentru ca, în final, într-o descriere a componentelor socio-umane ale artei cuvântului, să desprindă ethosul din ecuaţie[2].

Practic, ceea ce face succesorul lui Perelman este să înlocuiască perspectiva biunivocă, prea simplistă în sugestia reciprocităţii, cu una univocă. Asta ar însemna, la o privire superficială, că noul teoretician refuză categoric schema structuralistă a interdependenţelor şi a relaţiei complexe dintre întreg şi părţile componente. În realitate, nu este deloc aşa. După părerea sa, fiecare componentă acţionează *împreună cu celelalte două*, într-o acţiune pe verticală, şi *asupra uneia singure dintre celelalte două*, pe orizontală. În felul acesta, toate componentele fac parte dintr-un angrenaj activ, dar nu în mod direct, ci în cadrul unui circuit, în care, logic, simultaneitatea este înlocuită, în plan orizontal, cu succesiunea. Ceea ce aduce nou, este ideea de *ciclicitate*. Aceasta redă mai bine caracterul dinamic, în continuă mişcare a structurii retorice.

Pe de altă parte, logosul păstrează o poziţie centrală, dar decade în poziţia de instrument, de vehicul al celorlalte două, nu de factor dinamizator, de forţă internă esenţială. Abia mai târziu, în demontarea mecanismelor discursului, logosul va reveni în centrul atenţiei.

Recunoaştem aici principala diferenţă dintre antici şi moderni. Cei vechi considerau că logosul concentrează în el celelalte elemente şi determină exteriorizările corespunzătoare, în funcţie de legile sale interne. Doar Platon, dintre cei vechi, a formulat rezerve în această privinţă, dar numai din perspectiva etică, nu din

[2] M. Meyer, 2004, pp. 81–95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perspectiva întregului discurs. Moderniii au reluat şi au întărit ideea subordonării logosului în structura discursului, nu fără a acorda importanţă, excesivă uneori, unora dintre subcomponente sale (elementul psihologic, elementul logic, elementul social etc.). În cele ce urmează, încercăm să arătăm cum se configurează tabloul ciclului retoric, în viziunea lui Michel Meyer.

2. Ciclul retoric în concepţia lui M. Meyer

Ethos proiectiv → **Ethos efectiv**
(despre care auditoriul crede că i se adaptează lui) (cel care vorbeşte, în fapt)
Etos – identitate şi intenţie Întrebare
Logos – sinceritatea discursului Producerea răspunsului
Pathos – apărarea valorilor Diferenţa

Pathos efectiv **Pathos proiectiv**
Ethos – diferenţa punctelor de vedere Înţelegerea chestiunii în discuţie
Logos – răspunsul la întrebări Adecvarea răspunsului la chestiune
Pathos – declanşarea emoţiilor şi credinţelor ← Persuasiunea: răspunsul este „cel bun"?

Ethos proiectiv → Ethos efectiv → Pathos proiectiv → Pathos efectiv → Ethos proiectiv ş. a. m. d.[3]

În opusculul său, autorul vorbeşte despre un proces continuu de *decalaje* şi *ajustări*, care se petrec însă numai între concretizările *ethosului* şi *pahtosului*, cel de-al treilea element, logosul, servind doar ca vehicul, cum spuneam, în această mişcare în cerc.

În ethosul proiectiv, rolul central îl are oratorul, care încearcă să se facă înţeles de către auditoriu, pentru a-l putea persuada, răspunzând la o problemă care este importantă pentru el; mai precis, este importantă pentru ambele părţi – emiţător şi receptor –, dar este foarte posibil ca înţelegerea ei să îi depăşească pe cei doi. Din punctul de vedere al auditoriului, oratorul ar trebui să fie, în principiu, bine intenţionat, chiar dacă punctele sale de vedere sunt diferite, parţial sau total, de ale celor prezenţi. Diferenţa provine din suma valorilor încarnate în cele două părţi. Când oratorul nu ţine seama de diferenţa între aceste valori, se naşte decalajul între ethosul proiectiv şi ethosul efectiv.

Autorul schemei dezvăluie locul unde se află cheia acesteia: *dedublarea oratorului*, care proiectează un auditoriu ca pe un complement al său. Acelaşi lucru

[3] Cf. M. Meyer, 2004, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îl face însă şi auditoriul, care îşi proiectează un complement în persoana oratorului. Aceasta este realitatea, nedezvăluită de la început în ciclul retoric: coincidenţa este un ideal, niciodată atins în realitate. Ceea ce există sigur este efortul de ajustare permanentă. De aici provine mişcarea permanentă bazată pe cele patru elemente ale rotaţiei discursive. Se pune o întrebare şi oratorul consideră că cei care îl ascultă sunt interesaţi să afle răspunsul şi fac un efort pentru asta. În consecinţă, el oferă un răspuns, plasându-le sarcina de a-l valida, în ciuda presupuselor diferenţe sau chiar opoziţii de opinie între ei. Rezultatul confruntării este „adeziunea la răspuns". De fapt, pathosul este imaginar aici, căci – spune Meyer – auditoriul nu este obligat să urmărească gândirea şi opiniile oratorului, pentru a înţelege şi pentru a-şi da adeziunea în formularea unui răspuns la chestiunea în cauză. Auditoriul reprezintă prin definiţie o *diferenţă efectivă* şi nu „o simplă imagine inversată a acţiunii oratorului", cum îşi închipuie acesta din urmă.

În general, demonstraţia lui Michel Meyer se bazează pe un subtil joc între „proiectiv" şi „efectiv". Când îşi construieşte raţionamentele, oratorul încearcă să se proiecteze asupra Celuilalt, pe care însă nu totdeauna reuşeşte să şi-l imagineze foarte diferit de sine. Chiar dacă îl plăsmuieşte *a contrario*, total opus lui, între cei doi rămâne o axă comună de referinţă. Şansa care îi rămâne este să alcătuiască o demonstraţie cu grad mare de generalitate, creând ca destinatar acel *auditoriu universal* pe care îl invoca Perelman şi care revine, deci, şi în tabloul lui Meyer. Dar riscul îndepărtării de la cauză, întreruperea fluxului *ad rem* micşorează dimensiunile acestei şanse. Aşadar, oricât de bine pregătit ar fi oratorul şi oricât de bine dotat de la natură, cu inteligenţă şi har lingvistic, decalajul faţă de receptor se creează în mod obiectiv. În plus, intervin factorii etici. Este de aşteptat ca cei care ascultă să aibă sisteme de valori diferite. Suma deciziei lor este suma scărilor de valori morale, rezultată din eventualele valori comune, existente în mod real într-o comunitate umană bine definită, şi din diferenţa specifică. O dată sintetizate într-o componentă unitară, aceste particularităţi ale ethosului „minează" din perspectivă proprie argumentele logice, cu greu adaptate la sistemul de gândire imaginat de către vorbitor, în cadrul celor doi timpi anteriori: ethosul proiectiv şi pathosul proiectiv.

Acesta constituie contextul favorabil în care el însuşi aruncă în luptă subiectivităţile proprii: este momentul-cheie al persuasiunii. Toate nuanţele expunerii, toate realităţile nenumite direct, dar sugerate insistent, prin tehnica detaliului semnificativ, toate caracterizările subliminale, realizate prin epitete definitorii ş. a. m. d. au acest dublu scop: să inducă de la început la auditoriu o gândire şi o afectivitate cât mai apropiată de a oratorului; se corectează disfuncţiile, adică decalajele apărute, totuşi, în mod obiectiv. Dacă această coerciţie, „ajustare" – cum o numeşte Meyer – nu se poate realiza „din mers", ceea ce ar constitui modelul ideal al discursului, atunci trebuie operată imediat după primele semne vizibile ale reacţiei destinatarului. În acest din urmă caz, argumentarea şi exprimarea sunt cele care trebuie remodelate din mers, ca urmare a stimulilor nou apăruţi.

Aceasta este schema cea mai generală şi mai abstractă a structurilor retoricii, bazată, în fapt, pe mecanismele cauză-efect. Cum se regăseşte acest mecanism în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

articulațiile principale ale discursului este o chestiune de tehnică și de artă, în care aspectele formale ale logosului nu mai pot fi evitate, oricât de mult ar fi evoluat teoria discursului. De fapt, în privința structurilor de suprafață și a tehnicii compoziționale, nici discursul în sine, nici teoriile interpretative nu s-au schimbat prea mult din antichitate până astăzi.

Celor patru timpi ai ciclului retoric teoretizat de către generația a doua de specialiști ai noii retorici (observăm analogia cu cei patru timpi ai dinamicii bazate pe combustia internă, ceea ce confirmă accentul pus pe mișcarea ciclică, de „rotire" în patru timpi a discursului) le corespund cele patru mari capitole din schemele comune ale retoricii, sintetizate și conservate în retorica actuală din cele mai vechi și mai elementare tratate de retorică.

Această corespondență funcționează dacă „părțile" 4 și 5 din retorica tradițională sunt tratate împreună, cum este și logic, căci memorarea a ceea ce trebuie enunțat merge împreună cu *actul* „enunțării": 1. *inventio*; 2. *dispositio (narratio)*; 3. *elocutio*; 4. *memoria*; 5. *actio*.

Descrierea celor 4 (5) părți este unul dintre cele mai comune locuri din vechea școală de retorică[4]. Din păcate, abuzul de descripție și de clasificări și subclasificări din retorica de tip didactic a mers atât de departe, încât la un moment dat disciplina în sine a fost abandonată, ca superfluă. Astăzi, trebuie să revenim asupra descrierii unor structuri care altădată făceau parte din cunoștințele elementare ale oricărui tânăr trecut prin școala elementară (*trivium* etc.).

Partea I, *inventio* desemnează activitatea de găsire a materialului care va forma substanța discursului. În funcție de acest material se stabilește *genul discursului* – judiciar, deliberativ, epideictic. Dacă studiem cu atenție schemele oferite de retoricile clasice, observăm că principalul criteriu de departajare este „instanța", auditoriul căruia i se adresează discursul, variabila constând în tipul de efect, diferit de la un receptor la altul: acuzarea/apărarea în tribunal – în cazul discursului juridic; convingerea/deconsilierea unei adunări cetățenești – în cazul discursului deliberativ (politic); elogiul/blamul public – în cazul discursului epideictic (demonstrativ).

Tot de partea întâi, a *invențiunii*, ține și examinarea diferitelor particularități ale cauzei. Există patru tipuri de fapte care pot face obiectul discursului (care pot fi „găsite"), dintre care, primele trei au caracter comun, iar a patra are o mai puternică specificitate juridică:

– *conjunctura*, împrejurarea în care s-a declanșat fapta; în vechile *tehnai*, problema se reducea la realismul cauzei („fapta a avut loc sau nu?");

– *definiția*, încadrarea faptei între parametrii reali („în ce constă fapta?);

– *calificarea*, respectiv caracterizarea faptei, după datele preliminare;

– *legalitatea*, identificarea legilor după care cauza respectivă poate fi examinată.

În discursul juridic, acest aspect este evident privilegiat, fiind factorul definitoriu esențial. Dar nici în celelalte genuri oratorice, referirile la legalitate nu

[4] Cf. Meyer-Carilho-Timmermans, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lipsesc. În primul rând, genul demonstrativ are ca scop, printre altele, învățarea legilor şi formarea la tinerii ascultători, dacă era vorba despre demonstrația didactică, a deprinderilor de a interpreta legile, în toate subtilitățile lor. În al doilea rând, chiar şi când se făcea elogiul unei personalități, a unui eveniment trecut, încadrarea şi legile generale de conduită umană, cetățenească, erau absolut necesare. În perioada atică, legile propriu-zise, din codul inițiat de Solon şi desăvârşit de Pericle, erau deseori ignorate, în favoarea legilor morale, a legilor umane universale sau locale. În cazul acesta, discursul juridic căpăta un aspect politic, iar argumentarea se adapta la spiritul cauzei. Putem să amintim, de exemplu, că Licurg, în calitate de conducător politic, invoca legile nescrise ale iubirii de patrie, a îndatoririlor cetățeneşti şi morale, atunci când acuza negustorii necinstiți care încercau să facă speculă cu grâne în momente de criză (stare de război, secetă etc.). Şi pedepsele cerute de acuzatori puteau să implice relații foarte delicate cu legile. Mai ales în asemenea situații, strategiile argumentative erau foarte eterogene, pentru că termenii de referință făceau parte din serii logice disparate. Când însuşi Pericle, părintele democrației ateniene, respectiv, al retoricii clasice greceşti, cerea interdicția înmormântării celor considerați „dușmani ai patriei", el încălca cu bună ştiință „legea pământului", cutuma, străvechea lege nescrisă. Din păcate, strategia argumentativă a apărării nu putea miza aici decât pe „argumentul slab". Dovadă este faptul că nici nu i s-a răspuns pe măsura formulărilor sale. Singurul care a găsit un subterfugiu pentru a reproşa o asemenea faptă a fost Sofocle, *post factum*, însă, prin mijlocirea ficțiunii dramatice. Profitând de prietenia cu marele legiuitor, el creează personajul Antigona, care invocă – după toate regulile argumentării juridice – ilegalitatea pedepsei poruncite de Creon pentru Polinice.

Se cunoaşte, de asemenea, că argumentarea juridică se reduce la formalism în epocile dictatoriale. De altfel, indiferent dacă instanța de decizie reală este conducătorul-dictator sau poporul, condus la o formulare a unei hotărâri prin forța persuasivă a legilor superioare ale datoriilor umane, elementul concret care acționează în subsidiar este acelaşi: teama[5]. Toate aceste probleme arată de ce „invențiunea" este importantă şi plasată pe primul loc, nu numai cronologic, ci şi axiologic.

Al doilea subgrup de probleme care plasează „invențiunea" în vârful ierarhic al părților discursului este pregătirea *probelor tehnice şi a celor extratehnice*. O dată stabilit genul şi examinate stările cauzei, oratorul îşi selecta probele tehnice, urmând triada clasică:

a) Probe logice (sfera logosului): *entimema sau deducția* bazată pe datele semiotice; conceptele cu care se operează se pot repeta („locuri comune") sau pot fi specifice („locuri particulare"), ele ținând de domeniul realității/irealității, de domeniul cantitativ (mai mult/mai puțin), de domeniul şansei de realizare (posibil/imposibil); exemplul sau inducția, care operează, de obicei, cu fapte reale,

[5] Ovidiu Drîmba, *Etapele tragediei greceşti*, în volumul *Eschil, Sofocle, Euripide, Perşii, Antigona, Troienele*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 29: *„Într-un regim tiranic, respectul legilor cetății se bazează nu pe convingere, ci pe teamă"*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin extrapolare de la particular la general; uneori se făcea apel la fapte inventate, declarate ca atare („să presupunem că..."), dar mecanismul inducției trebuia să funcționeze între niște cadre foarte cunoscute, în acest caz.

b) Probe patetice (sfera *pathosului*): provocarea sentimentelor auditoriului (milă, ură, ruşine, mândrie, teamă etc.).

c) Probe etice (sfera *ethosului*): personalitatea oratorului (frecvent, şi a personajului central al discursului); autoritatea sa era conferită de poziția socială, de vârstă, dar şi de hazard, de aparențe.

În sfârşit, *probele extratehnice* constituie, de fapt, cele mai palpabile date pe care se întemeiază argumentarea, mai ales în cadrul discursului juridic: opiniile, mărturiile, legile.

Observăm deja „reluarea" unor elemente din structura internă a părții I – *inventio*. De fapt, nu este vorba despre reluare, ci despre o sinergie, despre acțiunea structurală a diverselor tipuri de argumentare pentru a crea o rezultantă ideală. Dacă în discursul modern sinteza între construcția argumentativă subiectivă şi cea bazată pe probe externe nu este foarte subtilă, în discursul antic nici un amănunt din celelalte părți ale eşafodajului persuasiv nu putea neglija contribuțiile acestora.

Astfel, în discursul intitulat *Afacerea omorului involuntar*, Antifon îşi structurează materia din Tetralogia a doua, după următoarea schemă: Primul discurs al acuzării – Subiectul; Primul discurs al apărării – Subiectul – Discursul; Al doilea discurs al acuzării – Replica; Al doilea discurs al apărării – Concluziile.

În discursul lui Lysias, *Pentru apărarea lui Mantitheos*, intervenția martorilor ocupă un loc important în economia argumentației, deoarece era nevoie de probe materiale, foarte concrete, prin care să se dovedească faptul că cel care era cavaler în timpul procesului nu avusese aceeaşi poziție socială şi funcție militară în timpul regimului Celor Treizeci de Tirani. Probele respective erau singurele care favorizau trecerea de la încadrarea faptelor politice în fapte pur juridice. Miza era cu atât mai mare cu cât, în momentul apărării pregătite de Lysias, clientul său fusese numit membru al Consiliului la Atena, ceea ce însemna, în primul rând, că el nu-şi declarase adevărata identitate şi activitate din trecut, în al doilea rând, că putea fi încadrat în clasa trădătorilor de țară, pentru fapta care nu se prescrisese încă. Astfel încât discursul de apărare, redactat de cel mai cunoscut logograf al epocii avea următoarea schemă:

Exordiul (§1-8) – Mărturia 1 – Expoziție (§9-13) – Mărturia 2 – Confirmarea (§14) – Mărturiile 3 (depuse de mai mulți martori) – Respingerea (§15-17) – Mărturia 4 (colectivă) – Perorația (§18-21)[6].

Şi în cazul proceselor de succesiune, rolul martorilor era foarte important. Un text reprezentativ pentru o asemenea cauză este discursul lui Isaios, *În legătură cu moştenirea lui Chiron*. Există aici, foarte bine ilustrată, îmbinarea tuturor celor trei elemente ale aşa-numitelor „probe extratehnice": mărturiile-legile-opiniile.

[6] Cf. Lysias, Discursul *Pentru apărarea lui Mantitheos*, în: *Oratorii greci*, I, pp. 82–90.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De ce a fost nevoie de supralicitarea acestora, în detrimentul construcției argumentative bazată pe probe logice (deducția, inducția) și pathetico-ethice? Într-un proces de succesiune, legile constituie totdeauna un corpus relativ bine constituit. Fiind o cauză foarte frecventă și foarte veche în istoria relațiilor interumane, codurile juridice au inclus dintotdeauna nu numai una, ci mai multe legi pentru această categorie de conflicte, dată fiind complexitatea naturii proceselor în discuție, complexitate dată de eterogenitatea relațiilor de rudenie, complicarea relațiilor prin apariția moștenitorilor testamentari, care nu fac parte obligatoriu din familie ș. a. m. d. În cazul dezbătut în discursul lui Isaios, bătrânul Chiron, decedat, fusese căsătorit de două ori. De la prima soție, moartă de tânără, a avut o fiică, decedată și ea între timp, și doi nepoți. De la a doua soție, care i-a supraviețuit, nu a avut copii. În mod legal, moștenirea trebuia împărțită între nepoții rezultați din prima căsătorie și soția supraviețuitoare. Împotriva tuturor celor trei apare, însă, un nepot de frate, reprezentat de un adult, Diocles. Acesta revendică moștenirea în baza unei legi a favorizării descendenților în linie bărbătească, a ilegitimității mamei celor doi copii, ca fiică a lui Chiron, dat fiind că prima lui soție fusese curtezană, a absenței unor acte legale care să probeze legalitatea primei căsnicii ș.a.m.d.

Isaios este obligat să pună la îndemâna clientului său *probe tehnice*, palpabile, și nu *deducții logice*, întrucât legile erau foarte clare, iar relațiile de familie foarte complicate. Structura discursului este marcată de asemenea probe:

a) nu mai puțin de opt (!) mărturii, dintre care patru erau mărturii scrise (procese verbale de la procedura de torturare a sclavilor pentru smulgerea declarațiilor etc.; declarații scrise ale unor prieteni, vecini etc. și autentificate ș. a. m d.), iar patru au fost *depoziții făcute*, de fiecare dată, *de mai mulți martori* citați în instanță, deci, în total, *câteva zeci de mărturii*;

b) invocarea legilor: Legea privind dreptul de cetățenie la Atena, pentru a dovedi că mama nepoților era fiica legitimă a lui Chiron; Legea relelor tratamente, pentru a dovedi relațiile bune dintre bunic și nepoți; Legea căsătoriilor, pentru a dovedi că mama băieților a fost fiica rezultată din căsnicia legală a lui Chiron cu prima soție; Legea descendenților, pentru a arăta că textul invocat de adversari nu se poate aplica speței în cauză ș. a. m. d.

c) opiniile – formulate sub formă de invectivă la adresa lui Diocles, în paragrafele 34–44 ale discursului.

Cele trei elemente se suprapun și se completează reciproc. De pildă, legea căsătoriilor ar fi acționat în defavoarea nepoților, dat fiind faptul că nu exista un document scris care să ateste această primă căsnicie. Totuși, Isaios, specialist în asemenea probleme, o invocă, deoarece în anumite paragrafe ale respectivei legi sunt descrise anumite formalități, ceremonii etc. Or, aici intervin martorii care declară că au fost respectate întocmai toate acele formalități. De asemenea, după formularea „opiniilor" despre acuzator, element care ține de tehnica exterioară, „slabă", apărarea introduce pentru ultima oară în instanță martorii: aceia care atestă comportamentul imoral (adulter etc.) al celui ce se erijase în binefăcător al „adevăratului" moștenitor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Credem că cele două exemple sunt suficiente pentru a sugera locul pe care elementul 3), probele tehnice, îl ocupă în găsirea materialului argumentativ care acoperă partea I a structurii generale a discursului *inventio*, în discursul grecesc atic.

Partea a II-a a structurii retorice este reprezentată de *dispositio*, organizarea compoziţională a discursului. Cele patru subdiviziuni clasice (din nou intervine schema cvadripartită!) sunt: *exordiul; expoziţia* (sau *narratio*), *demonstraţia* (sau confirmarea şi respingerea); *peroraţia* (sau *conclusio*).

Partea a III-a, *elocutio*, reprezintă selecţia valorilor expresive care dau stilul particular al discursului. Şi această parte se subdivide în trei subcategorii de aspecte: a) formele stilului: simplu (umil); mediu (mediocru); înalt (sublim); b) calităţile stilului: claritate, eleganţă vigoare, grandoare, subtilitate etc.; c) figurile, respectiv *tropoi* sau schimbările de sens la nivelul unui singur element, şi *figurae* – schimbările de sens la nivelul ansamblului de cuvinte.

Partea a IV-a, *memorizarea*, poate ridica probleme mai ales prin relaţia logograf-orator. În multe dintre exemplele folosite de noi pentru discursul juridic atic, acele capodopere de retorică clasică sunt creaţii ale logografilor. Dintre cei patru „clasici" ai aticismului juridic, numai Antifon a fost de la început cetăţean atenian cu drepturi depline, care ar fi putut să-şi rostească singur discursurile. Din păcate, nu iubea forul şi singurul său discurs răsunător, în apărarea propriei vieţi, nu s-a păstrat. Cele trei discursuri păstrate – aparţinând genului juridic – sunt scrise la comandă, în calitate de logograf. Andocide lasă şi el doar patru discursuri rostite direct, căci este în mod sigur descendent al unei familii aristocratice, dar condamnările şi exilurile repetate l-au lipsit de dreptul de orator. Lysias şi Isaios, cei mai talentaţi dintre „canonicii" genului juridic, erau logografi prin natura stării lor social-cetăţeneşti. În acest context, discursurile le aparţineau lor, de fapt, dar clienţilor, de drept. Aceştia erau cei care erau obligaţi să le memoreze şi să le reproducă, în modul cel mai natural cu putinţă. Dar documentele de epocă ne dovedesc o realitate care plasează partea a patra în altă lumină. Chiar şi oratorii propriu-zişi, chiar cei mai strălucitori reprezentanţi ai forului îşi pregăteau de acasă şi îşi memorau cu grijă textul discursului.

Este cazul lui Demosthene însuşi, ale cărui texte erau pregătite cu grijă – prin documentare practică („de teren") şi teoretică (prin consultarea şi utilizarea unor fragmente din manuale, culegeri de locuri comune, dar şi prin atenta redactare a unei prime variante scrise. Urma apoi debitarea acesteia, *pe baza memorării*, nu a lecturii publice. Ştim acest lucru din cópiile păstrate de la *tahigrafii* din antichitate, precursorii îndepărtaţi ai aprozilor de astăzi. Se vede din aceste documente, ca şi din mărturiile contemporanilor, că Demosthene avea capacitatea de a improviza, în funcţie de mersul procesului, dar între limitele textelor pregătite în prealabil şi a argumentelor deja desfăşurate după un cadru standardizat.

Urma şi o altă versiune, în care, la amănuntele adăugate sau eludate din varianta orală, autorul adăuga noi detalii sau corecturi de formă, pentru a lăsa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

posterității o versiune finală perfectă a textelor sale[7]. Cu atât mai mult, oratorul „de nevoie", împricinatul obligat de legile antice să se apere singur sau, în cel mai bun caz, asistat de către un *synegoros*, un precursor al avocatului de astăzi, era obligat să memoreze bine structura și detaliile discursului.

În sfârșit, partea a V-a, *actio*, reprezintă desfășurarea dramatică, actoricească, a pledoariei. Oficial, ea cuprindea: *pronunția, mimica, gesticulația*. Istoricii și comentatorii antici Tucidide, Plutarh, Dionys din Halicarnas, Cicero, Filostrat ș. a. ne dau detalii interesante despre aceste „structuri exterioare" ale arsenalului argumentării. Pronunția slabă și, uneori, defectuoasă (de care au suferit chiar Isocrate și Demosthene – acesta din urmă doar în tinerețe), față de pronunția de stentor, cea afectată, cea modulată – prin concursul pronunției calitative a vocalelor, cea monotonă, cea echilibrată, cea schimbătoare – generatoare de efecte neașteptate – erau probleme de „tehnică", îndelung studiată în școlile de retorică. De asemenea, mimica, ținuta vestimentară, poziția corpului, gesticulația erau detalii pe care nici un orator – profesionist sau improvizat – nu le neglija. Sunt cunoscute exemplele oratorilor care căutau să își impresioneze publicul prin descinderi somptuoase, coborând din lectici elegante sau din care triumfale, cu alai de asistenți și admiratori, opuse celor care mizau pe simplitate și ținută sobră. Sculpturile clasice ni-i înfățișează pe oratori cu mâna stângă lipită de pliurile togii, iar cu dreapta întinsă spre prezidiu sau spre mulțimea ascultătorilor din for. Era „poza de orator" tipică a epocii clasice la care ne referim, dar fiecare reprezentant putea să o utilizeze în combinație cu alte mișcări de scenă. Cicero ne spune că, în general, oratorii care se bazau pe improvizație și nu pe pregătirea atentă a cauzei, pe elementul patetic, și nu pe argumentele logice și pe cunoașterea legilor, erau cei care uzau și abuzau de aceste „argumente", care se adresau „pathosului" și nu „logosului" ascultătorilor, pornind din aceleași surse ale oratorului[8].

Audiența aștepta cu nerăbdare acest spectacol, dincolo de faptul că la Atena și, mai târziu, la Roma, dezbaterile în sine constituiau o atracție pentru cetățeni, în întregul lor. Istoricii genului au reținut exemplul lui Rutilius Rufus tocmai în acest sens: convins de adevărul său, de dreptatea care era în mod vizibil de partea sa, el s-a mulțumit să-și declare nevinovăția, într-un proces care îl privea direct. Dezamăgiți, judecătorii – care cunoșteau foarte bine care este realitatea, au decis în favoarea confratelui său. Absența oricăror efecte oratorice – gesturi patetice, lacrimi, rugăminți, i-au adus celui complet nevinovat condamnarea la exil[9].

---

[7] Vezi *studiul introductiv* la Demosthens, *Opera omnia*, 4 vol. Ediție de S. H. Butscher și W. Rennie, Clarendon, Oxford, 1966–1967.

[8] Cf. E. Dobroiu, *Începuturile oratoriei*, în: *Istoria literaturii latine*, E. D. P., București, 1972², p. 392, cu privire la două atitudini contrare: M. Antonius – triumvirul *vs* P. Rutilius Rufus.

[9] Despre Rutilius Rufus, adept al „tăcerii elocvente", teoretizate de stoicul Panaitios, mărturisiseră Cicero, în *Brutus*, 114 sqq., apoi Valerius Maximus, VI, 4, 4 ș. a.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3. Tehnici compoziționale

3.1. Dispunerea materialului argumentativ

„Punerea în formă" sau „dispoziție" a materialelor argumentative constituie, pentru antici, esența efortului retoric. Cele mai multe tratate și manuale vechi abordează diverse probleme privind ordinea, lungimea, conținutul celor patru subdiviziuni ale părții a doua a discursului *dispositio*: 1. exordiul; 2. narația; 3. argumentația sau demonstrația: – expozeul *pro* „pentru" – confirmația, – expozeul *in* „contra" – respingerea; 4. epilogul sau concluzia.

Dacă la Aristotel exordiul constituia ceea ce trebuie să problematizeze auditoriul, la romani el reprezintă un examen al tipului de *cauză* care se va dezbate. Într-adevăr, spiritul practic al latinilor îi făcea să-și pună de la început întrebarea tranșantă: de ce ne aflăm aici? Dacă se pun *întrebări*, înseamnă că există și o *cauză*. Acesta este motivul pentru care anonimul autor al tratatului de *Retorică* la care ne-am referit clasifică *patru feluri de cauze*, după gradul de problematizare: a) onorabilă; b) rea, c) îndoielnică; d) nesemnificativă.

Observăm că acest criteriu al „problematizării" (poate mai corect ar fi „problematicitate") funcționează din punctul de vedere al auditoriului, respectiv al valorilor sociale tipice comunității respective.

Narația înseamnă pătrunderea în „câmpul expoziției propriu-zise". Este ceea ce autoritățile în materie numesc locul verosimilului, deci al posibilului, iar diviziunea este secvența în care se manifestă *esența argumentării*. Este domeniul în care se expun la vedere tezele contradictorii, respingerea (*refutatio*) tezelor pe care oratorul le poate presupune ca provenind din partea adversă; aici se expun *loca* (gr. *topoi*), adică principiile și ideile generale.

Pe acest domeniu, formulat cu grijă de către antici, și-au construit și modernii teoriile privind argumentarea. Chiar dacă este vorba despre un alt tip de formalizare argumentativă, ca în cazul tratatului scris de S. Toulmin, tipologia argumentativă nu se schimbă prea mult în două milenii și jumătate[10]. Nici încadrarea generală operată de către J. J. Robrieux în structurile retoricii nu aduce noutăți spectaculoase ale tehnicii argumentative[11]. În ceea ce îi privește pe „părinții" retoricii moderne, Perelman – în primul rând, descoperirea mare venea din câmpul vast al aplicațiilor tehnicilor aplicative în viața cotidiană modernă, și mai puțin din conținutul acestora[12].

Specificul perorației ridica problema manierei – raționale sau afective în care se formulau enunțurile cu valoare de decizie (subiectivă, virtuală, evident), motivația cauzei și mai ales soluțiile propuse.

[10] S. Toulmin, 1993.
[11] J. J. Robrieux, 1993.
[12] Ch. Perelman et L. Olbrecht-Tyteca, 1988 (ed. I: 1958).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3.2. Compoziția continuă și compoziția fragmentată

Indiferent dacă *Tehne*, acel manual de „Artă a oratoriei", din epoca siracuzană a începuturilor elocinței ca știință, va fi aparținut celor doi întemeietori, Corax și Tisias, sau numai ultimului dintre aceștia, este sigur că ei au practicat această artă într-o structură tripartită. În calitate de sfătuitor al lui Hieron din Siracuza, Corax ieșea direct la tribună, în *Ecclessia*, îndeplinind rolul pe care astăzi l-am numi de „moderator". El rostea în fața Adunării poporului un *prooimion* și, la sfârșit, un *epilogos*. Între acestea, se dezbăteau problemele propriu-zise, în partea care se numea *diègesis*.

În manualul lor, se pare că existau cinci diviziuni, dar informațiile fragmentare pe care le avem[13] fac referiri tot la trei: *prooimion* – care consta mai ales în *captatio benevolentiae*, atragerea bunăvoinței auditoriului (asistență și juriu); *ágon* („lupta") – dezbaterea propriu-zisă; *epilogos* – un rezumat al faptelor.

În orice caz, modernii care au cules informațiile fragmentare păstrate în scrierile antichității insistă pe crearea unui cod referitor mai ales la structura compozițională a discursului[14]. Pentru pledoaria juridică, manualul lui Tisias aduce, în plus, date legate de *argumentarea propriu-zisă*. Pe de o parte, se vorbește despre persuasiune (*to peíthous*) în strânsă legătură cu teoria verosimilului (*to eikós*). Pe de altă parte, teoria lor a lansat în istoria argumentării tehnica îmbinării *argumentului slab cu argumentul tare*. Simplificând explicarea acestui procedeu, putem spune că argumentele neîntemeiate erau scoase meșteșugit în relief, prin artificii formale, pentru a le face să fie acceptate, alături de cele puternice, în strategia impunerii punctului de vedere dorit[15]. Aceste două contribuții sunt cele criticate de către Platon și Aristotel, nu fără recunoașterea meritelor lui Corax și Tisias, în comparație cu lărgirea fără oprelişti a tehnicii verosimilului la Gorgias. Dintre sofiști, tocmai acesta contribuie la tehnicile compoziționale, prin introducerea *principiului antitetic*, cu o foarte riguroasă și rațională distribuție a argumentelor de-a lungul expunerii: față de un punct de vedere neutru (axa zero a aprecierii) datele se dispuneau bipolar, în grupe pozitive și negative, dozarea lor inducând aprecierile ascultătorilor spre polul dorit de orator – plus (confirmare) sau minus (respingere). Lui Socrate i se datorează fragmentarea compozițională, prin tehnicile dialogului care îi poartă numele, iar Platon și Aristotel au dar formă de maximă subtilitate acestor „dialoguri", căci fiecare participant la dezbaterile propuse se încadra, de fapt, într-o subdiviziune a compoziției discursului.

Toate aceste contribuții se regăsesc, așa cum s-a înțeles, sperăm, din rândurile de mai sus, în tehnicile actuale ale organizării discursului juridic.

---

[13] Platon, *Gorgias*, 463d – 464b; Aristotel, *Retorica*, II, 24, Cicero, *Orator*, 175 etc.

[14] Vezi *Prolegomene la Retorica lui Hermogene*, în ediția Walz a culegerii *Rhetores Graeci*, IV, p. 11 și următoarele, precum și G. Susemihl, *Entmiklung der Platonische Philosophie*, 1885, I, p. 485.

[15] M. Marinescu-Himu, A. Piatkowski, 1972, p. 361.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

MARIN, Andrei; MARINESCU-HIMU, Maria, 1969, *Pagini alese din oratorii greci*, Vol. I–II, Bucureşti: Editura pentru literatură.

ARISTOTEL, *Retorica*. Ediţie bilingvă. Traducere, studiu introductiv şi index de Maria-Cristina Andrieş. Note şi comentarii de Ştefan Sebastian Maftei, Bucureşti, Editura IRI, 2004.

AUSTIN, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Traducere din limba engleză de Sorana Corneanu. Prefaţă de Vlad Alexandrescu, Piteşti: Editura Paralela 45.

BÂRLEA, Petre Gheorghe, 2004, *Peitous demiourgos. Ştiinţa şi arta convingerii în antichitatea greco-latină,* Bucureşti: Editura « Grai şi Suflet – Cultura Naţională ».

BERCEANU, Barbu, "Dreptul şi limba. Ştiinţa dreptului şi lingvistica. Succinte consideraţii teoretice şi aplicative", în: *Studii şi cercetări juridice*, XXVI, nr. 3, p. 247–266.

CICERO, *Arta oratoriei*. Ediţie bilingvă. Text latin şi traducere, însoţite de studiu introductiv, note şi indice de Traian Diaconescu, Bucureşti, Saeculum Vizual, 2007.

FERRY, Victor; SANS, Benoît; TOMA, Alice (ed.), *Etude sur l'exemple*, numéro thématique de la Revue « *Diversité et identité culturelle en Europe* », ed. P. Gh. Bârlea, Bucharest, M.N.L.R., 2011.

MARINESCU-HIMU, Maria; PIATKOWSKI, Adelina, 1972, *Istoria literaturii eline*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

MEYER, Michel, 2004, *La Rhétorique*, Paris: PUF.

MEYER, Michel; CARILHO, Manuel-Maria; Timmermans, Benoît, 1999, *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris: Hachette.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHT-TYTECA, Lucie, 1988, *Traité de l'argumentation*, Paris: PUF. (Ed. I: 1958).

PERELMAN, Chaïme, 1986, *Justice et argumentation,* Bruxelles: Presse Universitaire.

ROBRIEUX, J. J., 1993, *Rhétorique et argumentation*, Paris: Dunod.

SCHOPENHAUER, Arthur, 2010, *Dialectica eristică sau Arta de a avea întotdeauna dreptate*. Traducere, note şi postfaţă de Petre Gheorghe Bârlea, Bucureşti: Editura M.N.L.R.

STOICHIŢOIU-ICHIM, Adriana, 2001, *Semiotica discursului juridic,* Bucureşti: Editura Universităţii.

TOULMIN, S., 1993, *Les usages de l'argumentation*, Paris: P. U. F.

Abstract

The present study analyzes the peculiarities of the juridical discourse of the "golden era" in ancient Greek culture (the Attic period) during which classic oratory had reached its climax. Both compositional and argumentative structures are analyzed.

Our conclusion is that everything we see today in both theory and practice of modern law discourse (as well as in other genres), and everything that has been discovered in modern theories of rhetoric owe their very existence to this Greek model promoted by the orators selected in the *Canon of Alexandria*. This observation can be validated by looking at both the techniques used in their argumentation and the way the spoken word was being manipulated in the ancient texts that we have analyzed.

Keywords: Juridical discourse, rhetoric structures, argumentation, discourse writing, ancient classicism, modernity.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DE LA MODERNISM LA NEOMODERNISM ÎN LITERATURA ROMÂNEASCĂ

drd. Ramona Nedea*

1.1. Modern – Modernism – modernitate

Asemenea triadei formate de postmodern/postmodernitate/postmodernism, modernul/modernitatea/modernismul fac la rândul lor obiectul unui amalgam semantic. Venind din latina de bază, cuvântul *modernus* apare la sfârşitul secolului al V-lea şi înseamnă „recent, chiar acum". El e atestat în franceza veche în secolul al XIV-lea şi serveşte iniţial unei nevoi de periodizare, însemnând actual prin opoziţie cu primele timpuri ale Bisericii. Mai târziu, cuvântul începe să desemneze „noul, noutatea", ceea ce *este conceput, făcut după regulile, obiceiurile contemporane; care corespunde gusturilor, sensibilităţii actuale* (Le Petit Robert). De cealaltă parte, *modernitatea* poate desemna o *epocă* în istoria umanităţii, caracterizată în general prin progresul tehnicii, elanul capitalismului şi emanciparea individului; un *concept* care serveşte la delimitarea unei episteme vechi de una nouă care o înlocuieşte, caz în care se vorbeşte de *modernităţi; o forma mentis*, un mod de a acţiona şi de a gândi.

Termenul de *modernitas* îşi face apariţia în secolul al XII-lea. După Alexis Nouss, el împrumută, încă de la apariţie, trei direcţii semantice, legate de o definiţie care va prevala până în secolul al XIX-lea: *o relaţie, de ruptură sau de continuitate, cu un trecut referenţial*[1].

În secolul al XVII-lea, Cearta dintre Antici şi Moderni aduce modernităţii dimensiuni noi, cum ar fi acelea de progres şi contemporaneitate. Tot acum, raţiunea este instaurată ca instanţă absolută de judecată atât ştiinţifică cât şi estetică. O credinţă comună reuneşte, de-a lungul secolului al XVII-lea, partizani şi adversari ai modernităţii, conform căreia valorile sunt universale şi eterne. Printre ele, străluceşte un *model transcendent şi unic al frumuseţii*.[2] Această viziune anunţă impasurile secolelor următoare, când o ideologie dominantă va încerca să dicteze principiile gustului şi ale artei.

O dată cu Romanticii şi, mai ales, cu contribuţia lui Baudelaire, modernitatea nu mai vizează desemnarea cantitativă a unei perioade istorice, ci proclamarea calitativă a unei condiţii. Ea nu mai este percepută prin legile temporalităţii, iar conştiinţa sa nu se mai defineşte decât prin raportare la ea însăşi. Ea devine

* Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi

[1] Alexis Nouss, *La modernite,* Paris, PUF (Que sais-je?), 1995, p. 7.

[2] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers,1995.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tranzitoriul, fugitivul, contingentul[3]. De aici decurg o natură profundă care caracterizează „superstiția noului"[4] și obsesia autodepășirii perpetue. Modernitatea apare ca fiind percepută printr-o lege de autofundare și de autolegitimare. Ea caută o continuitate în succesiunea discontinuităților și în continuarea rupturilor. Așa cum este definită în secolul al XIX-lea, ea trimite la o nouă conștiință specifică acestei perioade și legată de o nouă realitate tehnologică, economică și estetică. Acest fapt duce la un conflict perpetuat de-a lungul întregului secol XX; el opune, pe de o parte, modernizarea, altfel spus, modernitatea ca fază a istoriei civilizației occidentale – rezultatul progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale și al profundelor schimbări economice și sociale aduse de capitalism – și modernitatea ca și concept estetic. Ultima o înfruntă pe prima, fiind fascinată de aceasta și găsindu-și aici materie pentru creație.

Conștiință a timpurilor moderne, „modernitatea noastră"[5] este departe de a fi o perioadă unitară. Mai multe perioade de timp sau crize îi jalonează parcursul până la sfârșitul secolului al XX-lea[6]. Fundamentele sale filozofice și critice se găsesc în operele lui Nietzsche, Marx sau Freud, care radicalizează lecțiile Secolului Luminilor în ceea ce privește autonomia subiectului și conferă modernității incertitudinea fondatoare și interpretarea ca o cale pentru înțelegerea lumii.

După Alexis Nouss, se poate distinge între: a) *modernitatea politică* (democratică, născută în secolul al XVIII-lea); b) *modernitatea socială* (născută din progresul tehnologic, din revoluția industrială, din economia capitalistă); c) *modernitatea ca ansamblu istoric al curentelor culturale și estetice;* altfel spus, ceea ce critica anglo-americană numește modernism și care poate corespunde avangardei istorice; d) *modernitatea ca stil* (Stilul Modern, versul liber în poezie, colajul în artele plastice, atonalitatea în muzică, etc.); e) *modernitatea ca și conștiință și instanță de reflecție* (care s-ar împărți, la rândul său, în patru modalități: *modernitatea rațională,* aceea a Luminilor, *modernitatea hermeneutică,* citind lumea ca un mesaj de descifrat, *modernitatea mesianică*, care înfruntă istoria și este purtătoare de speranță, și *modernitatea critică* creată pe linie nietzscheiană, din școala de la Frankfurt sau regrupând marile curente de după război, de la existențialism la deconstrucție[7]).

---

[3] Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne", dans *Oeuvres completes,* Paris, Seuil, 1968, p. 795.

[4] Paul Valery, *apud* Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernite,* Paris, Seuil, 1990, p. 9.

[5] Alexis Nouss distinge între „modernitatea noastră", care propunea „modernitatea ca obiect central al proiectului său" – altfel spus, care se carcaterizează esențial prin autoreferențialitatea sa și ale cărei începuturi urcă grosso modo până la revoluția franceză – și „modernitatea actuală", care „ar desemna manifestările sociale și culturale imediat contemporane modernității", *op. cit.*, p. 26–29.

[6] Pentru Antoine Compagnon, „modernitatea noastră" propune de la început cinci paradoxuri: superstiția noului, religia viitorului, mania teoretică, apelul la cultura de masă și pasiunea renegării. Lor le corespund, în modernitatea estetică, cinci momente de criză: 1863 (Manet și Baudelaire), 1913 (Braque și Picasso, Apollinaire, Duchamp, Kandinsky, Proust), 1924 (primul *Manifest al suprarealismului*), perioada războiului rece din 1968 și anii 1980 (postmodernitatea), *op. cit.*

[7] Alexis Nouss, *op.cit.* p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se vorbeşte astfel de o epocă modernă, a cărei origine ar urca până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi de „tradiţie modernă", care a debutat, conform lui Compagnon, cu „naşterea noului ca valoare"[8] în sine şi în afara rezonanţei sale istorice. Dar se conceptualizează de asemenea o modernitate concepută atât ca sistem de valori pozitive (progres sau avangardă) cât şi negative (decadenţă). Modernitatea ar fi atunci nu

> *o epocă, ci mai degrabă un mod în gândire, în enunţare, în sensibilitate*"[9]; mai mult „*o atitudine decât o perioadă a istoriei, un mod de relaţie cu privire la actualitate, o alegere voluntară; în sfârşit, o manieră de a gândi şi de a simţi, un mod de acţiona şi de a se conduce în viaţă*[10].

Raportul său de forţe, sesizat deja de Baudelaire, ar consta în tensiunea dintre o actualitate care caută să se exprime în prezentul său (fugitivul) şi o mişcare care o împinge la autodepăşire sau la epuizare (eternul). Dacă am defini modernitatea atât ca tradiţie a rupturii cât şi ca o „cultură a crizei"[11], este dificil să-i percepem sfârşitul, pe care anumiţi corifei ai postmodernităţii îl proclamă.

Esenţa însăşi a modernităţii este o intenţie de autodepăşire, care a fost confundată cu dorinţa de a merge mereu înainte (de unde, la postmoderni, ideea de „no future", pierderea cultului noului şi descompunerea ideii de progres), atunci când de fapt este vorba de o *depăşire dincolo de ea însăşi*[12].

Înţeleasă în complexitatea tuturor deschiderilor sale semantice, modernitatea conţine în germene ceea ce caracterizează postmodernismul: neterminare în funcţie de principiul incertitudinii care o susţine şi al efemerului, descentrare („straniul" futuriştilor, distanţarea lui Brecht, exotopia lui Bahtin) şi pluralismul.

În acelaşi timp, este la fel de adevărat că există o modernitate organizată în jurul unor valori considerate ca repere absolute, fixe şi normative. Ea se reclamă de la filozofia Luminilor, se fixează mai mult sau mai puţin dogmatic pe ordinea raţională, corespunde la ceea ce critica anglo-americană numeşte „the metanarrative of Enlightenment" şi se caracterizează prin prezenţa mai multor povestiri fondatoare[13]:

a) un subiect stabil şi coerent (*Autorul*). El poate să înţeleagă/cunoască lumea şi să se înţeleagă/să se cunoască cu ajutorul raţiunii;
b) un mod privilegiat de a spune/povesti (*Filozofia*). El este apanajul criticului şi al judecătorului. Singură filozofia poate să ofere o bază obiectivă, universală şi demnă de încredere pentru cunoaşterea şi judecarea tuturor pretenţiilor de adevăr.

---

[8] Antoine Compagnon, *op. cit.* p. 9.

[9] Jean – Francois Lyotard, *Le postmodernism expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 44.

[10] Michel Foucault, " Qu'est-ce que les Lumières ", *Magazine littéraire*, . 309 (aprilie 1993), p. 67.

[11] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 124.

[12] Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 48.

[13] Jane Flax, *Thinking fragments. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, Los Angeles, Oxsford, University of California Press, 1990; a se vedea de asemenea Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, New York, Seabury Press, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

c) O noțiune particulară de „adevăr" (*Eroul*). Adevărata cunoaștere dă o imagine reală și imuabilă spiritului nostru și structurii lumii naturale. În ceea ce îl privește, realul are o existență indepedentă de cel care întreprinde procesul de cunoaștere și nu se lasă informat sau transformat de spirit.
d) O filozofie politică distinctă (*Morala*) care impune conexiuni necesare și complexe între rațiune, autonomie și libertate. Ea stipulează că înfruntările între Adevăr, Cunoaștere și Putere pot fi depășite făcând apel la autoritatea Rațiunii. Utilizarea Cunoașterii în serviciul lui Puterii asigură Progresul și Libertatea.
e) Un mijloc transparent de expresie (*Limbajul*). Pentru filozofii Luminilor, lumea și obiectele există independent de cel care le observă.
f) O filozofie rațională și teleologică a istoriei (*Intriga*). Departe de a se petrece la întâmplare, în intrigă, evenimentele sunt legate prin și într-o structură rațională. Ea poate fi sesizată cu ajutorul rațiunii. Scopul prestabilit al istoriei este perfecționarea progresivă a umanității;
g) O filozofie optimistă și rațională a naturii umane (*Rațiunea*). Ființa umană este considerată ca fiind în mod esențial bună, capabilă de a gândi și de a fi în mod rezonabil guvernată.
h) O filozofie a lui a ști (o *Formă* ideală), în cadrul căreia știința devine paradigma oricărei Cunoașteri adevărate.

După cum se poate remarca, ceea ce critica anglo-americană înțelege prin modernism nu corespunde decât parțial definiției date modernității de teoreticienii și filozofii europeni. Așa cum scrie David Harvey, *modernism looks quite different depending on where one locates oneself and when*[14]. Aceasta explică în bună măsură admirația, mai ales americană, pentru postmodernism, care seduce prin excepționalul său potențial euristic și epistemologic, multe din trăsăturile sale fiind conținute în modernitatea europeană. În domeniul particular al artei și al esteticii, *postmodernismul* ar fi până la un punct echivalentul a ceea ce în Franța poartă numele de *noua scriitură* sau *modernitate*. El se opune unui *modernism*[15] caracterizat

[14] David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge MA&Oxford UK, 1989, p. 25.

[15] Trebuie făcută distincția între *modernism* și *modernitate*. Termenul *modernism* a avut mai întâi o conotație negativă. El a fost folosit împotriva modernilor, la începutul secolului al XVIII-lea, cel mai mult în Disputa dintre Antici și Moderni și de asemenea într-o bulă papală din 1907, pentru a condamna o mișcare de reînnoire apărută în sânul catolicismului european. La sfârșitul secolului al XIX-lea, el capătă o conotație pozitivă, o dată cu Ruben Dario. În lumea sud-americană, *modernismo* acoperă un curent literar inspirat din școlile franceze ale perioadei. Conceptul câștigă lumea hispanică și dezvoltarea sa corespunde extinderii unei noi estetici, pe care cultura anglofonă o traduce prin modernism. Mai puțin răspândit în critica franceză, *modernismul* răspunde unei funcții de periodizare. El corespunde grosso modo primei treimi a secolului și conține o listă de opere și artiști reprezentativi, atât englezi cât și americani: Eliot, Pound, Joyce, D. H. Laurence, V. Woolf. În ceea ce au specific, activitățile și ambițiile lor se fac ecoul avangardei franceze, italiene sau germane. Critica, mai ales americană, decelează de asemenea o „cultură modernistă". Ea ar fi nu numai o categorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

printr-o „tradiție cu idei învechite"[16] și printr-un academism închis asupra lui însuși. Conform lui Andreas Huyssen, parametrii acestui *high modernism* se găsesc în insistența asupra autonomiei operei de artă și asupra transcendenței sale, în ostilitatea față de cultura de masă, în separarea de o cultură a vieții cotidiene sau în distanța programatică față de chestiunile de ordin economic, politic și social[17]. La aceasta se adaugă accentul pus pe puritatea genurilor. Dacă în interiorul acestei paradigme apar momente (de exemplu Courbet și apropierea sa de iconografia populară, colajele cubismului, atacul naturalismului împotriva conceptului de artă pentru artă) care încearcă să mineze dihotomia *high(haut)/low(bas),* ele nu durează și nu fac decât să o întărească.

Demarcarea limitelor temporale ale modernității și diferențierea paradigmelor ridică de asemenea întrebări. În Europa, de exemplu, se face distincția între, pe de o parte, o ontologie și o filozofie moderne, promulgate de Epoca Luminilor care susțin universalitatea subiectului cartezian și atotputernicia rațiunii, și, pe de alta, o ontologie și o filozofie a „presupunerii" de asemenea moderne. În lumina operelor lui Nietzsche și Freud, ultimele deconstruiesc subiectul cartezian și explorează forțele determinante ale inconștientului. Această ambivalență susține totodată aceeași operă.

În discuția despre epistema care, în lumina periodizării sale, anunță postmodernitatea, Michel Foucault oscilează între o viziune apocaliptică și sensul unei deschideri, al unui reînceput. Prima s-ar făuri pe

> *absoluta dispersie a omului*", pe *„izbucnirea în râs a feței sale și pe întoarcerea măștilor"* și pe *„dispersia profundei curgeri a timpului de care el se simțea purtat și a cărei presiune o presupunea în chiar ființa lucrurilor*[18].

Ea ar fi, paradoxal, condiția celei de-a doua, care spune că

> *în zilele noaste, nu mai putem gândi decât în vidul omului dispărut. Căci acest vid nu adâncește o lipsă; nu prescrie o lacună pe care să o umpli. El nu este nici mai mult nici mai puțin decât un spațiu unde este din nou posibil să gândim*[19].

De altfel, ideea „morții omului"[20] parcurge gândirea sfârșitului de mileniu. Ea se realizează, paradoxal, atât în strălucirea Subiectului stabil și monadic al Luminilor, cât și într-un fel de autofagocitaj al Subiectului desăvârșit. De fapt, la sfârșitul mileniului, societățile liberale occidentale ajung, după părerea lui Francis

---

cronologică, ci o sensibilitate globală, de la Rilke la Strindberg și s-ar afirma prin antagonismul său față de o lume și o realitate ambigue, ca și prin intensificarea unei tendințe autocritice care a debutat cu Kant. În spațiul francofon există tendința de a da conceptului de *modernism* o accepțiune mai mult sociologică, fiind înțeles mai degrabă în sensul rigidității, al disciplinei și al autorității.

[16] Alexis Nouss, *op.cit.*, p. 24.

[17] *Cf.* Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism,* Bloomington, Indiana University Press, 1986.

[18] Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv, de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1996, p. 396–397.

[19] Idem., p. 353.

[20] Alexis Nouss, *op.cit.*, p. 108.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fukuyama[21], la un fel de stază. Ele au desăvârşit proiectul modern de emancipare economică, socială şi politică. În consecinţă, Istoria, ca avansare lineară spre Progres, şi Omul ca proiecţie a Subiectului eliberat, îşi ating sfârşitul.

În eclectismul şi eterogenitatea lor, practicile culturale şi sociale de la sfârşitul secolului al XX-lea par susţinute de o idee dominantă: „neîncrederea în metapovestiri"[22]. Acestea se definesc ca mari discursuri de legitimare asupra cărora se opreşte ştiinţa noastră istorică, ştiinţifică şi filozofică: dialectica spiritului, hermeneutica sensului, emanciparea subiectului etc. Originea lor se găseşte în filozofia Luminilor. Ele sunt implicite şi ideologice, ancorate în inconştientul colectiv şi sunt cu atât mai active în constituirea subiectului, cu cât îi garantează coerenţa. După Lyotard, ele se organizează în jurul a două direcţii ideatice şi axiologice. Prima postulează că umanitatea poate atinge Binele, Progresul, Fericirea şi Armonia dintre individ şi colectivitate prin intermediul cunoaşterii ştiinţifice progresive. De-a lungul ei, fiecare pas, fiecare etapă a evoluţiei istorice ne apropie de Adevăr, de Ştiinţă, de Bine, de unde rezultă, ca trăsături definitorii ale modernităţii, concepţia unei istorii unitare, organizate ca un progres perpetuu şi religia noului. Cu cât este mai recent, cu atât acest „nou" – fie că este vorba despre descoperirea ştiinţifică, invenţia tehnică, inovaţia în artă etc. – este valabil, este „Adevărat".

A doua direcţie se sprijină pe credinţa în coerenţa logică şi în sinteza ştiinţelor particulare. Sub conducerea filozofiei, acestea din urmă alcătuiesc un ansamblu organic, enciclopedic, sistemic şi armonios al datelor despre lume.

Gândirea filozofică modernă s-a dezvoltat în jurul unei metafizici a prezenţei. Ea postulează că există o realitate unitară şi independentă de condiţiile istorice şi/sau de filozof ca subiect al cunoaşterii. Sarcina acestuia din urmă este de a înregistra, de a stăpâni şi de a închide această Realitate, care constituie baza Adevărului, într-un sistem iluzoriu, dar absolut. Doar el are capacitatea de a gândi, dragostea pentru înţelepciune (philo-sophia), abilitatea metodei şi capacitatea de a construi o logică ce corespunde realului.

Gândirea tradiţională şi modernă este de natură binară. Ea reduce instabilitatea şi eterogenitatea experienţei la opoziţii considerate naturale sau esenţiale: identitate/diferenţă, adevăr/retorică, scriitură/vorbire, cultură/natură, raţional/iraţional, bărbat/femeie, subiect/obiect etc. Ea creează, de asemenea, o falsă aparenţă de unitate. În interiorul acestor relaţii dihotomice, primul termen îşi exercită dominaţia asupra celui de al doilea. Acesta nu are identitate proprie şi se defineşte mereu ca fiind Celălalt, exclus din ordinea Adevărului, Cunoaşterii şi a Puterii.

În operele scriitorilor modernişti, problematica limbajului devine centrală. În viziunea lor, relaţiile dintre om şi cuvintele prin care acesta descrie lumea înconjurătoare sunt mult mai importante decât cele dintre om şi realitatea însăşi, mediată, deformată, „inventată" de limbaj. Pentru modernişti, lumea şi arta sunt două lumi distincte şi perfect paralele, între care graniţele sunt clar delimitate şi

[21] Francis Fukuyama, *The End of the History and the Last Man,* New York, Free Press, 1992.
[22] Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne, op.cit, p. 7.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

impermeabile. În opinia lor, arta nu este accesibilă oricui, iar această atitudine „rasială" constituie principală sursă a elitismului modernist.

Trăsătura care, potrivit opiniei lui Hugo Fiedrich, particularizează esențial zicerea poetică modernă este obscuritatea, ale cărei surse ar fi ruperea de realitatea obiectivă și autonomizarea limbajului. Interzicându-și programatic exprimarea de conținuturi univoce, poemul de la Rimbaud și, mai ales, de la Mallarmé încoace

> *se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acionează sugestiv asupra straturilor prerafionale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor*[23]

Mărcile indiscutabile ale modernismului literar sunt fuga de real, refugiul în spațiul „purificat" al artei – acel „joc secund, mai pur" al lui Ion Barbu, caracterul inițiatic al artei, interesul pentru ceea ce se ascunde dincolo de suprafețele aparente ale lumii și limbajului în același timp. La acestea se pot adauga cele menționate de Adrian Marino[24]: *regresiunea spre arhaic, mit, puritate originară, increat, început, matrice (...), reîntoarcerea spre fondul originar, scitic, tracic, balcanic sau elin, spre primitiv, păgân, panic.*

Teoreticianul român face o distincție între sensul *estetic*, cel *cronologic*, *istoric* sau *sociologic* al termenului modernism. În ceea ce privește sensul estetic al modernismului, Marino remarcă vocația negativistă a acestuia, evidentă în atitudinile *anticlasice, antitradiționale, anticonservatoare*[25]. Concluzia la care ajunge este că modernismul implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului și a literaturii, discontinuitatea, schimbarea, „deosebirea". Sub termenul general de „modernism", Marino include

> *totalitatea curentelor literare de după 1880 (dată convențională): simbolism, prerafaelism, expresionism, futurism, naturism etc. și mai ales de avangardă, superlativul modernismului literar: dadaism, suprarealism, abstracționism, purism etc. (lista rămâne deschisă). Modernismul actual este localizat, în cele din urmă, în secolul al XX-lea, în ultimele sale decenii, limita devenind tot mai apropiată, prin simplă succesiune istorică*[26].

Și Sorin Alexandrescu[27] face distincția între sensul estetic și cel socio-cultural al conceptului de modernism. În accepțiunea sa, „modern" se referă, mai întâi, la modernism,

---

[23] Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.

[24] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 98.

[25] Idem, p. 101.

[26] Ibidem, p. 104–105.

[27] Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucrești, Editura Univers, 1999, p. 5–6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o mişcare literară apărută, sub diferite denumiri, în Franţa, Spania, Anglia, Italia, la sfârşitul secolului al XIX-lea, care se extinde apoi în Germani şi Austria şi, la începutul secolului XX, în restul continentului, cuprinzând, între cele două războaie mondiale, mai toată proza şi poezia europeană, de la Eliot la Proust, şi de la Joyce şi Musil la Pirandello.

Vizând transformările profunde din scriitura şi viziunea despre lume a acestor autori, în raport cu cei precedenţi, sensul termenului este, susţine Alexandrescu, predominant estetic, deşi el presupune un anumit fundal socio-politic – anume democraţia, mai ales cea liberală.

În sens socio-cultural, modernismul este *o mişcare mai generală care duce la modernizarea societăţii [...], a instituţiilor ei, ca şi a mentalităţii*[28]. Efectul acesteia asupra literaturii este secundar în raport cu efectele ei asupra societăţii, de aceea, susţine Alexandrescu, în acest al doilea sens, „modernismul" ar trebui înlocuit cu termenul mai propriu de „modernitate".

În viziunea teoreticianului, trăsăturile intrinseci ale modernismului ar fi cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului şi al construcţiei textului, fundalul urban.

Liviu Petrescu defineşte modernismul nu ca şi categorie specifică anumitor discursuri culturale particulare (arhitecturii sau literaturii, picturii sau artei fotografice etc.), ci drept o „categorie *epistemică*"[29] (ce determină, aşadar, toate discursurile existente). Deşi unitară, paradigma modernismului nu are şi un caracter omogen, suportând anumite rupturi şi mutaţii de-a lungul istoriei sale de doar câteva secole. Din acest punct de vedere, criticul deosebeşte o primă sub-paradigmă, pe care o numeşte a „primului modernism" (prin care are în vedere, în esenţă, romanul „ştiinţific" şi, în general, „realismul" din secolul al XIX-lea), căreia i-a luat locul cea a „marelui modernism"; aceasta din urmă se diferenţiază sensibil de prima, având însă şi unele note comune.

Aşa cum am văzut, paradigma modernă încorporează în chip inevitabil un model ştiinţific al cunoaşterii, iar în faza sa târzie caută cu înfrigurare un model alternativ, care prezintă mari similitudini cu modelul mitic. În cadrul celor două paradigme îşi exercită supremaţia câte un model al cunoaşterii sau o meta-naraţiune legitimatoare: emanciparea prin ştiinţă a umanităţii îşi exercită supremaţia asupra primului modernism, în timp ce „modernismului înalt" îi corespunde un model diferit de cunoaştere, axat pe ideea de totalitate.

Supunându-se paradigmei unei cunoaşteri de tip ştiinţific, poetica romanului modern urmează, după părerea criticului clujean, trei norme generale: neutralitatea (ce va conduce la o viziune romanescă polifonică), imparţialitatea (care e produsul unei poetici a aleatoriului, a hazardului) şi detaşarea (care va genera o poetică a derizoriului).

[28] Idem, p. 6.

[29] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul celui de-al doilea modernism reactivează unele scenarii epice arhetipale, din sfera ritualurilor de inițiere, care au ca scop „trezirea la o nouă conștiință", a „eliberării din temniță" a spiritului, ținut de atâta vreme captiv în bezna ignoranței.

Ioana Em. Petrescu[30] definește modernismul ca fiind o *expresie a crizei umanismului de sorginte renascentistă,* deci ca asumare culturală a crizei subiectului transcendental și, în general, a crizei categoriei individualului. Punctul extrem al acestei crize a individualului este considerat a fi „dispariția autorului". Mallarmeana *„dispariție locutorie a poetului deschide această nouă vârstă a culturii europene, pe care am numit-o, în mod generic,* ***modernism***[31].

1.2. Modernismul literar românesc

Prin modernism înțelegem aici totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare care tind, în diferite forme, spontane sau programatice, spre ruperea legăturii cu tradiția, mișcare concretizată în atitudini anticlasice. În general, modernismul presupune refuzul convenției, antiteza trecutului, cultul inovației, dimensiunea de prezent, de implicare în actualitatea imediată.

Modernismul literar românesc se manifestă cu precădere în perioada interbelică. În viziunea lui Eugen Lovinescu[32], modernismul românesc este *„o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880"* și înglobând simbolismul, modernismul interbelic și „curentele expresioniste". Trăsături precum magia limbajului, imaginea insolită, viziunea impersonală, jocul, gratuitatea, stilul generator uneori de obscuritate nu există în stare pură, ci sunt particularizate de la un scriitor la altul. Trecerea de la mimesis la poiesis, folosirea noțiunilor cu conotație negativă, dar care sunt valorificate pozitiv, apariția în textele literare a hidosului, a dizgrațiosului și a diformului – care intră în sfera esteticii urâtului – sunt alte trăsături ale modernismului literar românesc. Poezia nu mai presupune inspirație, „slova de foc", ci travaliu, „slova făurită", avansându-se astfel imaginea unui „poeta faber", a unui meșteșugar, pentru care inspirația e o problemă secundară, primordială fiind *descoperirea operatorie care înlocuiește improvizația prin construcție*[33].

Cea dintâi formulă a modernismului literar românesc este simbolismul, curentul care se manifestă, fie și numai ca inițiativă, ca ambiție, la aceeași dată la care irupea în Franța, ceea ce face ca

> *modernismul românesc să fie sincron în stare incipientă cu cel francez (care a fost însă creat cu vreo trei decenii înainte de a se constitui într-un curent),*

---

[30] Ioana Em. Petrescu, *Modernism/Postmodernism, o ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003, p. 31.

[31] Idem, p. 31.

[32] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chișinău, Editura Litera, 1998, p. 267.

[33] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, şi cu atât mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi, ivite, unele, tocmai după primul război mondial, dacă nu şi mai târziu[34].

Prin simbolism poezia ajunge la deplina conştiinţă de sine, la descoperirea propriei esenţe. Creaţia include, tot mai mult, teoretizarea demersului creator, meditaţia asupra actului de creaţie, dar şi asupra implicaţiilor şi consecinţelor acestuia.

Modernismul nu s-a afirmat fără dificultate în literatura noastră, disputa din jurul lui fiind alimentată de reproşul că i-ar lipsi spiritul autohton. Scrierile moderne ar fi nişte imitaţii servile după modele străine, care resping programatic orice notă locală. Modernismul românesc este legat de activitatea lui Eugen Lovinescu – cel mai important critic literar din perioada interbelică, cel care pune bazele modernismului – şi de cenaclul literar *Sburătorul* fondat de acesta. Semne ale modernismului apăruseră însă mai înainte de lansarea revistei şi a cenaclului *Sburătorul*, în preocupările unor reviste care, fie dezvoltând unele premise macedonskiene, fie preluând unele sugestii din ideologia maioresciană, au dus la sincronizarea literaturii române cu cea europeană (simbolismul *Vieţii noi*, estetismul de la *Convorbiri critice*). În lucrarea *Istoria civilizaţiei române contemporane*, Lovinescu susţine teoria sincronismului, conform căreia civilizaţia se dezvoltă prin împrumuturi şi imitaţie. Sincronismul este definit ca *acţiunea uniformizantă a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală*[35].

La baza concepţiilor ideologice şi estetice lovinesciene se află teoria imitaţiei a lui Gabriel Tarde, sociologul francez care explica viaţa socială şi acţiunile umane prin reacţiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendinţa de a se modela şi adapta continuu după exemplul unor personalităţi sau societăţi mai puternice. Lovinescu credea că există un „spirit al veacului", acel *saeculum* al lui Tacit, care determină evoluţia unitară a societăţii umane, în cazul de faţă a societăţii europene, printr-o tendinţă de imitaţie a experienţelor mai înaintate, novatoare, formulând astfel *teoria sincronismului*. Criticul răstoarnă teoria maioresciană a „formelor fără fond" prin ideea că trebuie împrumutate formele, fondul creându-se ulterior, prin trecerea de la simulare (imitaţie) la stimulare (orginalitate). Sincronismul este dublat de principiul *diferenţierii*, cu ajutorul căruia se stabilesc valorile estetice, locul unui scriitor fiind determinat prin diferenţiere, care echivalează cu *originalitate*.

Derivată din teoria sincronismului este şi cea a *mutaţiei valorilor estetice*, prin care Lovinescu susţine că esteticul nu este o noţiune universală, ci numai expresia unei plăceri individuale. El afirmă, în baza relativismului, că plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci şi de la individ la individ, enunţând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare şi scriitori.

---

[34] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 59, vol. I.

[35] Eugen Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Ancora, 1924, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fiecare operă mare a omenirii, afirmă Lovinescu, se încarcă de sensuri pe care, poate fără să le fi avut, i le acordă generații succesive. Mutația nu implică în sine o „calificație", ci numai o „variație". Operele literare nu pot fi comparabile decât în sânul aceluiași conținut și în sânul aceleiași formule estetice, deoarece mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcțională. Esteticul este limitat de mai mulți factori: rasă, timp, percepție individuală, efectul fiind acela că *între noi și trecut nu se pot arunca punți intelectuale*[36], se află o prăpastie estetică. Noi nu ne apropiem de operele trecutului așa cum o făceau contemporanii lor, deoarece *sufletul modern e incapabil de a se identifica operelor de artă perimate*[37].

Revista care a avut o contribuție decisivă în promovarea modernismului românesc este *Sburătorul*, care a apărut în mai multe serii. La apariție (19 aprilie 1919), această publicație a avut drept scop să descopere, să atragă și să îi încurajeze pe marii necunoscuți. Interesul pentru tineri reiese din articolul *Cei ce vin*. Programul revistei pornește de la disocierea fermă între estetic/etnic și etic și promovează contactele literaturii române cu cea europeană, mai ales cu cea franceză de după 1880. După o scurtă întrerupere, în septembrie 1920, revista reapare sub titlul de *Sburătorul literar*, fiind o continuare a primei ediții. Acum, Lovinescu publică o serie de eseuri sau „figurine", care reprezintă tot atâtea luări de atitudine de mare ecou în disputele din epocă. În martie 1926, apare o nouă serie, adresată scriitorilor consacrați și care au locul lor binemeritat în literatura română. Polemica dusă în paginile revistei are drept țintă neosămănătorismul și poporanismul. Lovinescu publică acum articolele *Poporanismul anacronic* și *Etnicul*, în care dezvoltă ideea că etnicul este o categorie de realitate sufletească, și nu un principiu de valoare estetică.

Revista a avut o însemnătate deosebită atât în ceea ce privește poezia si proza, cât și în privința criticii literare. În paginile ei s-a încurajat poezia nouă, prin sincronizarea cu cea occidentală, anexându-se zone sufletești neexplorate; s-a cultivat o lirică de „notație" sau de „atmosferă", conformă cu spiritul veacului. De asemenea, s-a promovat un proces de intelectualizare și rafinare a sensibilității, astfel încât poezia să nu mai fie expresia directă a unor stări sufletești. Acest proces de intelectualizare a poeziei se va produce în perioada interbelică, în sensul în care aceasta își sporește acum considerabil rafinamentul, năzuind la

> *expresia densă, la concentrarea materialului liric, la compoziția impecabilă, ocolind clișeul, cuvântul tocit, căutând vocabula percutantă, forțându-se să împrospăteze imaginea și zicerea, opunând efuziei sentimentale și oricărei diluții formularea sobră, viguroasă, tinzând la depersonalizare, și realizând-o*[38].

În proză, are loc deplasarea interesului tematic de la rural spre urban și trecerea de la subiectiv la obiectiv, în sensul abandonării unei proze prea liric-

[36] Idem, p. 79.
[37] Ibidem, p.84.
[38] Dumitru Micu, *op. cit*, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sentimentale, confesive şi abordarea unei proze a obiectivităţii. Se promovează totodată dezvoltarea romanului analitic, fluxul întâmpărilor din romanul tradiţional fiind înlocuit cu fluxul conştiinţei din romanul de analiză psihologică. În critica literară se pledează pentru o analiză întemeiată pe criterii estetice şi pentru o disociere fermă între valoarea estetică şi cea culturală.

Lovinescu pledează pentru „sincronismul" literaturii cu socialul, dar şi cu ritmurile europene. El promovează modernismul în literatura română înţeles ca opoziţie la criteriile tradiţionaliste şi ca o racordare la europenitate.

În ceea ce priveşte teza lovinesciană a evoluţiei romanului „de la subiectiv la obiectiv", majoritatea cercetătorilor contemporani lui sau din epocile mai noi ajung la o concluzie total diferită. Sensul real al evoluţiei – în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului înalt – pare să fie acela de trecere de la „obiectiv la subiectiv"[39]. În sprijinul acestei afirmaţii vin argumentele lui Camil Petrescu. Vorbind despre caracterul anacronic al „vechii structuri", raţionalistă şi obiectivă, autorul *Patului lui Procust* întrezărea configurarea unei „noi structuri" care – atât în filozofie cât şi în ştiinţe – *se înfăţişează sub semnul covârşitor al subiectivităţii în locul obiectivităţii*[40]. Anton Holban considera şi el, într-un articol din 1935, că *o trăsătură esenţială a timpului actual este subiectivismul*[41].

Romanul românesc al celui de-al doilea modernism a cunoscut cea mai importantă desfăşurare pe linia subiectivizării sub influenţa lui André Gide. Romancierii români din perioada interbelică s-au dovedit extrem de receptivi la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivităţii în artă este adesea falsificată prin acţiunea unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de André Gide nu numai la nivelul cuvântului, ci şi nivelul discursului literar ca atare:

> *Pornind de la inadecvarea adâncă dintre principiul inefabilei subiectivităţi, pe de o parte, şi logica formelor romaneşti, pe de alta, André Gide preconizează, în ultimă analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman)*[42].

Direcţia, împrumutată de la Gide, pe care au mers romancierii români interbelici a fost cea legată de norma „spontaneităţii" discursului romanesc. Textele narative ale autorului *Falsificatorilor de bani* vin împotriva „artei", a convenţiilor romanului, împotriva artificialităţii, reflectate atât în compoziţie, cât şi în stil. Această influenţă a lui Gide în spaţiul literar românesc se va materializa prin înflorirea unor specii literare non-ficţionale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei reconsiderări a caracterisiticilor de spontaneitate şi naturaleţe.

---

[39] Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 72.

[40] Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura 100 +1 şi Fundaţia Culturală Camil Petrescu, 2002, p. 19.

[41] Anton Holban, *Caracteristica timpului actual* în *Opere*, vol. III. Studiu introductiv, ediţie îngrijită note şi bibliografie de Elena Beram, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 254.

[42] Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În perioada interbelică narațiunea literară va lua, uneori, forma jurnalului intim, un adevărat program în această direcție formulând Mircea Eliade. Acesta denunță forma romanului ca pe o „lucrare confecționată", recomandând jurnalul intim, care are *o valoare omenească mai generală decât a romanului*. Este de dorit, consideră Eliade, ca romanul să înfățișeze o experiență umană într-un mod cât mai autentic, „adică nealterat și fără «literatură»"; autorul consideră că orice operă „confecționată", orice produs al unui travaliu artistic nu va reuși niciodată să păstreze savoarea frustă a vieții[43].

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care putem întâlni o asemenea profesiune de credință în favoarea unei literaturi non-ficționale. Cea mai răsunătoare profesiune de credință în favoarea unui roman „fără stil și chiar fără caligrafie" îi aparține lui Camil Petrescu, scriitorul aflat mai curând sub influența lui Marcel Proust, decât a lui Gide.

Teoria romanului e formulată de Camil Petrescu în celebrul studiu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Aici, Petrescu afirmă că literatura unei epoci *este în corelație cu psihologia acelei epoci (...) sincronică structural, filozofiei și științei ei*[44]. Conceptele cheie ale teoriei camilpetresciene sunt autenticitatea și anticalofilia, cărora le adaugă câteva concepte adiacente: memoria involuntară, durata subiectivă (pură) pe care le adoptă sub influența lui Proust. Autenticitatea ca și concept cheie al prozei interbelice este întâlnită, cu nuanțe diferite, și la Holban sau Eliade. Camil Petrescu dă autenticității un conținut filozofic sub influența fenomenologiei lui Husserl și a intuiționismuluui lui Bergson, de la care și-a formulat propria doctrină filozofică, anume doctrina substanței. Toți acești filozofi au pus în centrul sistemului lor filozofic cunoașterea. Husserl și Bergson consideră că nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcându-ne privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc. Cei doi pun accentul „tocmai pe această privire în noi înșine, pe *Intuiție*"[45].

După Husserl, nu există o altă realitate decât cea a conștiinței, omul nu poate cunoaște nimic în afara conștiinței sale. Conceptul de „lucru în sine" kantian dispare din gândirea secolului al XX-lea, de aici decurgând definirea autenticității în raport cu conștiința individuală.

Problema cunoașterii este esențială în scrierile lui Camil Petrescu, romanele sale însemnând experiență interioară si presupunând, în același timp, observația vieții interioare, analiza psihologică. Autorul descrie realitatea în măsura în care a cunoscut-o printr-o experiență trăită:

Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea cea gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din

[43] Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 23.
[44] Camil Petrescu, *op. cit.* p. 11
[45] Idem, p. 20

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mine însumi eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi[46].

Transcrierea cât mai liberă a realității presupune, așadar, narațiunea la persoana întâi, memoria prin care se realizează sentimentul autenticității.

Nevoia de autenticitate se observă și în planul compoziției și al scriiturii, prozatorul introducând jurnalul și scrisoarea ca document de conștiință. Narațiunea devine astfel homodiegetică, naratorul fiind identic cu personajul. În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pe anumite porțiuni este introdus chiar jurnalul de campanie al autorului, realizându-se astfel o narațiune autodiegetică și cu o unificare a perspectivei narative – o identitate autor-narator-personaj.

Autenticitatea mai presupune, în același timp, anticalofilismul, definit ca respingerea scrisului frumos, deoarece falsifică realitatea genuină. În romanul *Patul lui Procust*, Petrescu trasează principalele trăsături ale anticalofilismului: *fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie* deoarece *stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință*, furnizându-i Doamnei T. (unul dintre naratorii principali ai romanului), drept unică și fundamentală recomandare, principiul sincerității liminare și al indiferenței față de convențiile romanului, alături de o preocupare doar pentru sinceritate:

Ei, nu zău, cum o să scriu? Am simțit nevoia să devin categoric. – Luând tocul în mână, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăți până la confesiune (...). Scrieți la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal (...). Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite[47].

În acest roman, personajele se transformă în naratori ad-hoc, neprofesioniști, iar modul în care aceștia își relatează experiențele nu ține seama de convențiile anterioare ale romanului. Se renunță la perspectiva unică, producându-se o relativizare a acesteia, fiecare eveniment beneficiind de răsfrângeri multiple, romanul având astfel o construcție polifonică. Această relativizare se poate petrece în sensul reducerii la o singură imagine (așa cum este cazul Elei, personajul feminin din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) sau în sensul multiplicării imaginii despre același personaj, până la dizolvarea sa prin dinamica perspectivelor contradictorii (ca în cazul lui Ladima, personajul din romanul *Patul lui Procust*).

După cum s-a putut observa, la Camil Petrescu există o fundamentare filozofică a autenticității, ca mod de corespondență secretă între literatură și celelalte științe ale epocii. Literatura încetează astfel să mai fie centrul lumii, deoarece nu valoarea

[46] Ibidem, p. 24.

[47] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura Biblioteca pentru toți, 2010, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

estetică a lumii contează, ci valoarea ei cognitivă, literatura însemnând astfel cunoaştere, iar romanul devenind echivalentul unui „dosar de existenţe".

Dacă literatura presupune probleme de conştiinţă, dacă romanul e legat de apariţia conştiinţei, în opinia lui Camil Petrescu, atunci personajul presupune un zbucium interior, lealitate, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite. Personajul întrupează ideea, este, în esenţă, un intelectual care a „văzut idei". Cu cât este mai lucid, cu atât descoperă incompatibilitatea dintre realitate şi absolut, de unde drama acestuia („Câtă luciditate, atâta dramă" va spune Pietro Gralla, personajul din drama *Act venetian*).

Romanul modern presupune deci *psihologism şi analiză, iar reflecţia începe să tragă viaţa de mânecă*[48]. Reflecţia în romanul tradiţional este numai de natură morală, în timp ce în romanul de tip nou e de natură artistică, fiind globală, deoarece romanul a început să creadă în autenticitate. Noul romancier *există mereu obiectivat într-un personaj: **Eu** este totdeauna **El**: cel care scrie este cel care narează*[49]. Autorul a fost detronat, cedând personajelor prerogativele puterii; locul său este luat de narator. Demiurgul şi-a pierdut puterea în favoarea reflectorilor, împărăţia fiind fărâmiţată, ca şi viziunea.

Eroul modern urmăreşte mai puţin să se integreze în lume, cât să îşi integreze lumea, ca şi când ar fi a sa, i-ar aparţine. El se află în căutarea propriei identităţi şi, în loc să înfrunte lumea, îşi înfruntă propriile obsesii, idealuri, patimi, care îi alcătuiesc fiinţa.

Creaţia a fost alungată de analiză şi confesiune, unei forme închise a ficţiunii epice preferându-i-se o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia nu mai ţine de crearea unui univers autonom, coerent, ci de sugerarea incoerenţei unei intimităţi.

Forma unică a creaţiei unui Dumnezeu dominant şi opresiv a fost uzurpată de una multiplă, liberă şi contradictorie, temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru, romanele părând a fi scrise pe măsură ce se desfăşoară acţiunea, devenind mărturisire şi nu creaţie senină.

Romanul modern sau romanul poetic, cum a mai fost denumit, renunţă să mai fie o simplă povestire, năzuind să devină observaţie, confesiune, analiză. Naraţiunea în acest tip de roman nu mai pune accentul pe ideea de a fi cât mai credibilă; se va căuta mai puţin adevărul istoric al faptelor şi se va tinde către un adevăr filozofic al unei realităţi ontologice. Romancierul însuşi nu va mai fi interesat să povestească nişte întâmplări mai mult sau mai puţin interesante, ci să exprime realităţi de natură ontologică sau psihologică.

Romanul modern nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu căruia va trebui să îi găsească o explicaţie, ci ca pe o reţea de indeterminări pe care arta îşi va putea exercita în voie variaţiunile. Personajele, aşa cum le concepea romanul tradiţional, nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală, iar romancierul, la rândul lui, încetează de a se mai găsi în vechea postură de analist al psihicului.

---

[48] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2000, p. 27.

[49] Idem, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În romanul mimesisului, de *reprezentare* a realității, personajul este rezultanta determinărilor obiective ale acesteia, în timp ce romanul de tip nou exprimă impactul dintre o conștiință concretă, neesențializată – care nu mai e un tip, un caracter – cu o realitate a cărei cunoaștere se constituie pe măsură ce se constituie scriitura însăși. Romanul de tip nou, poetic, ar fi astfel cel care exprimă felul în care lumea este văzută de o conștiință[50].

Romanul de tip nou/romanul poetic își va fundamenta originalitatea *„pe acordul pe care încearcă să îl realizeze între o aprehensiune existențială a lumii și expresia care îi este adecvată, adică scriitura fenomenologică"*[51].

Romancierii noului tip de roman abandonează viziunea „esențialistă" în favoarea uneia „existențialiste", care obligă la analogii cu descoperirile științelor exacte moderne. Scriitorii nu mai cred într-un sistem de referință absolut, nici în determinismul mecanic, așa cum se întâmpla în romanele „tradiționale", care se mulțumeau să rezume contingentul, ci se raportează la un mod de gândire care, subsumând contingentul, include probabilitatea, transformarea posibilității în realitate realizându-se prin intermediul unei adevărate „teorii a probabilității" ce acționează la nivelul scriiturii românești.

Orice act de creație autentică se îndreaptă, de fapt, împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste. Romanul modern este, în ansamblul său, sens documentat, ori căutând, cel puțin, să pară documentat, depășind cadrele povestirii pitorești și simplul reportaj. Tocmai de aceea, Henry James spunea că totul este aventură, chiar și cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri" care nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară având o înlănțuire cauzală a evenimentelor.

Asistăm în „noul roman" la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării" umanului. Acest roman nu prezintă documente asupra realității umane, ci se vrea el însuși un document, o adevărată mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Michel Butor consideră că romanul este *„domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea"*[52].

Așa cum observă Nicolae Balotă în consistentul său studiu introductiv la *Istoria romanului modern* a lui Albérès,

> *romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară,*

[50] Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, Editura Univers, 1977, p. 62–63.
[51] Idem, p. 65.
[52] Michel Butor, *Répertoires*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I. p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu și timp, și mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice[53].

1.3. Neomodernismul. Forme ale romanului postbelic

Peisajul literar din România primului deceniu de comunism e dominat de literatura proletcultistă, susținută de ideologia comunistă, după model sovietic. În acești primi ani ai regimului comunist din România singura literatură acceptată e cea de „propagandă și agitație", cu un repertoriu unic, hotărât de la Moscova. Literatura nu mai înseamnă decât „o rotiță și un șurub" în cucerirea puterii, acționând pentru schimbarea radicală a mentalității.

După 1948, literatura românească trebuie să adopte rețeta oficială de

teme didactice, de conflicte care se puteau rezolva în spiritul optimismului de partid, o tipologie anume și o tonalitate convențională. Prin toate căile posibile, scriitorii erau îndrumați de către activiștii de pe frontul ideologic" să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie si agricultură, munca fremătătoare de pe șantiere", dezvăluind în toată măreția ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Eroul central era comunistul – omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi și a pășit hotărît pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi și el „înfățișat", dar privit nu „obiectivist", ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar „lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatatoare[54].

Opinia lui Jean-Jacques Gleizal[55], conform căruia *arta este nu numai modelată ideologic, dar chiar produce ideologie*, este astfel ilustrată prin transformările în ceea ce privește rolul artei și, în special, al literaturii, în această epocă din istoria românească. Esteticul este astfel îndepărtat în favoarea ideologicului, literatura devenind ecoul transformărilor prin care trecea lumea concretă, acționând, în același timp, alături de celelalte instituții, la făurirea „omului nou".

Caracteristicile prozei din această perioadă au fost schematismul și didacticismul de care însă scriitorii s-au „salvat" prin apelul la elementele realiste, în tradiția marii literaturi interbelice la care aveau acces. În ciuda unor momente de „frig estetic", romanul autentic n-a încetat să apară și, în același timp, *să se*

[53] Nicolae Balotă, Prefață – *Marginalii la o istorie a romanului modern* – în *Istoria romanului modern* de R. Albérès, în românește de *Leonid Dimov*, prefață de *Nicolae Balotă*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 8.

[54] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2006, ediția a II-a, p. 30–31.

[55] Jean-Jacques Gleizal, *Arta și politicul. Eseu despre meditație*, traducere de Sanda Oprescu, București, Editura Meridiane, 1999, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

impună; cunoscutul flux al memoriei a înregistrat întreruperi, stocări, reveniri, incitații, prin absența lui sau prin trecerea sa în metaforă, simbol și parabolă[56].

Deși primul deceniu de roman contemporan (1948–1958) are ca specific „șablonul artistic", multe dintre romanele epocii propun concepții estetice și tehnici narative moderne. Apar astfel, în această perioadă, nu fără dificultate, câteva romane (*Bietul Ioanide* – 1953, *Toate pânzele sus*! – 1954, *Moromeții* – volumul I, 1955, *Cronică de familie* – 1957, *Groapa* – 1957) care, evitând prezentul ce trebuia tratat la modul partinic, deschid un orizont nou prozatorilor. Aceștia își propun să abordeze trecutul sau orice alt subiect care nu necesita tratarea partinică.

Aceste texte au fost deschizătoare de drumuri pentru tipurile de romane care se vor scrie după această perioadă: romanul citadin și tipologic (*Bietul Ioanide*), romanul de aventuri (*Toate pânzele sus*!), romanul lumii satului și al complexității umane, ignorată în această perioadă, (*Moromeții*), romanul mediilor pitorești (*Groapa*) sau romanul tipologic, frescă a societății (*Cronică de familie*).

Începând cu 1960, se observă o încercare de recuperare a modernității literare, în emanciparea epică a romanului românesc contemporan existând două etape:

– o primă etapă cuprinde perioada dintre 1960-1965 si corespunde redescoperirii/recuceririi orizontului estetic deschis prin publicarea celor câteva romane de valoare din deceniul trecut. Această etapă s-ar caracteriza atât prin apariția primelor încercări de remodernizare a literaturii prin redescoperirea individualului și a complexității naturii umane, cât și prin aspirația la literaritate (spre o literatură ca literatură).

– a doua etapă se manifestă după 1965. Acum procesul de inovare estetică este mai pronunțat iar scriitorii își diversifică procedeele de lucru, tematica, formulele narative, modurile de expunere și paleta stilistică. Este o perioadă de sincronizare a literaturii și, mai ales, a prozei române cu experimentele noului roman occidental, tendință evidentă în prozele unor scriitori ca Sorin Titel, Dumitru Radu Popescu sau Mircea Ciobanu.

În prima etapă a recuperării estetice, se observă preferința scriitorilor pentru textul de mici dimensiuni, pentru proza scurtă. Această etapă se constituie ca o reacție împotriva „șablonului artistic" realist-socialist. Deschiderea au făcut-o scriitori ca Fănuș Neagu (*Somnul de la amiază*, 1960), Dumitru Radu Popescu (*Umbrela de soare*, 1962), Ștefan Bănulescu (*Iarna bărbaților*, 1965), cărora li se adugă Vasile Rebreanu, Nicolae Velea, Ion Băieșu, Theodor Mazilu. Prin scrierile lor, aceștia

> *redescoperă lumea complexă a interiorității umane, opuse exteriorității colective, actualității, temă obligatorie a prozei realist-socialiste (...), scrierile din această perioadă având un substrat polemic, de frondă la paradigma realist-socialistă*[57].

[56] Marian Barbu, *Aspecte ale romanului românesc contemporan*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 5.

[57] Ana Selejan, *Literatura română contemporană*, Sibiu, Editura ULBS, 2003, p. 114.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca o consecință a preferinței pentru proza scurtă apare înlocuirea viziunii globale din discursul narativ amplu, gen cronică, cu segmentul de realitate.

Unii scriitori îmbină realul cu fantasticul, ca formă de împotrivire la uniformitatea discursului narativ, rezultatul fiind o proză mitică, intelectualizată prin simbol și lirism (Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Vladimir Colin, Nicolae Velea), în timp ce alții îmbină comicul cu dramaticul (Ion Băieșu, Theodor Mazilu).

În ultimii ani ai deceniului al cincilea, în peisajul restrâns al literaturii române apare „literatura de cazuri", care presupune aspirația la singularitate/unicitate ca reacție la tendința de uniformizare/comunizare a spiritului. Schematismului începe, treptat, să îi ia locul pitorescul, iar tot ce iese din tiparele canonului începe să fie favorizat.

Anii '60 au însemnat pentru proza românească redescoperirea individului,

a individului pur și simplu imprevizibil si complicat, plurivalent, nu a insului care conține, după o rețetă semnată de partid la sfîrșitul anilor '50, lumini și pete în dozele dorite de același partid, nu a celui derivat din teoria confuză a „exagerării tipice" și nici a celui care trebuie să aibă o viață interioară proprie, fiindcă, nu-i așa, si omul vremurilor „noastre" are dreptul la intimitate. Dar la o intimitate anume, și ea dozată și condiționată[58].

Adevărata emancipare a prozei se va produce însă după 1966, ca urmare a reorientării politice a României. Literatura „tolerată" din anii trecuți devine o literatură „agreată", admițându-se chiar abaterile de la formula realismului-socialist în care aceasta fusese cantonată până atunci.

Urmând regula

evitării subiectelor nevralgice, în măsură să alerteze cenzura, scriitorii au putut, mai târziu, să ilustreze cîteva specii de proză de factură deosebită, rar sau deloc frecventate de generațiile anterioare: proze fantastice, realiste cu intruziuni fantastice, S.F., eseistice și meditativ-problematizante, parodice, experimentaliste, textualiste etc. Sub presiunea regimului totalitar, se va ivi și se va înmulți specia prozei parabolice (reflex de protecție) si a celei descriptiv-poematice, prezentă din abundență în numeroasele volume de reportaje, produse, adesea, ale unei conștiințe deviate[59].

Modelele literare ale prozatorilor sunt autori interbelici ca Anton Holban, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, dar, mai ales, noile experimente epice occidentale reprezentate de *Noul Roman francez* (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget), *proza americană comportamentistă* (W. Faulkner) și *romanul existențialist* (Camus și Kafka).

O trăsătură distinctivă a prozei din această perioadă este aceea a disoluției epicului, a „dezepicizării" prozei. După cum precizează Ana Selejan,

[58] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 150.
[59] Idem p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

discursul epic este întortocheat, pulverizat în nuclee epice; el nu mai are construcţia riguroasă, arhitectura clasică impuse de realism (...). Conţinutul epic este văzut şi el într-o succesiune sau alternare de fragmente care să sugereze autenticitatea vieţii. Concepţia fragmentaristă este proiectată asupra spaţiului epic în dispreţul sintezei realiste, dar, implicit, şi asupra personajelor, dublată fiind de rafinamentul stilistic[60].

Printre primii scriitori în opera cărora regăsim aceste trăsături moderne ale prozei se numără Sorin Titel, Vasile Rebreanu, Nicolae Breban, Laurenţiu Fulga.

Se poate vorbi deja despre o nouă viziune şi de un aer proaspăt al romanului, o încercare de eliberare a substanţei narative fiind evidentă încă din titluri: Marin Preda publică *Intrusul*, Alice Botez – *Iarna*, Paul Georgescu – *Coborând*, Alexandru Ivasiuc – *Interval*.

Mijloacele narative câştigă nu numai cantitativ, ci şi calitativ. Romanul adânceşte analiza, rupturile de ritm devin din ce în ce mai fireşti, subiectele provin, majoritatea, din lumea citadină. Conştiinţa, neliniştită, este motivată nu numai social, ci şi psihologic şi moral, introspecţia fiind folosită alături de descriere. Tragicul, simbolicul, parabola câştigă pe planul procedeelor de lucru.

În foarte multe cazuri, asistăm la o

regândire a lumii, a universului, nu numai a celui înconjurător, ci şi a celui trăit sau existent în lumea personajelor. Dumitru Radu Popescu, în ***Vânătoarea regală*** *sau George Bălăiţă, în* ***Lumea în două zile,*** *au făcut din limbaj o tentă suverană de lucru, obligându-l pe cititor să părăsească lectura confortabilă şi să înceapă a gândi o dată cu autorul. Accesul la zonele fantasticului, psihologicului sau mitului se transformă în metode de lucru (A. Buzura, L. Fulga, Şt. Bănulescu)*[61].

Romanul renunţă la ambiţiile lui monografice, totalizante. El este, continuând tradiţia interbelică, din ce în ce mai puţin o întinsă cronică obiectivă şi încearcă să devină fie o proză de tip existenţialist (N. Breban, A. Buzura), fie un eseu romanesc (Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu).

Tot acum apar semnele unui *roman mitic* (Dumitru Radu Popescu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Mircea Eliade), ale cărui surse, conform lui Eugen Simion[62], sunt multiple. Una dintre acestea este proza postbelică a lui Eliade (*La ţigănci*, *În curte la Dionis*, *Noaptea de Sânziene*), care introduce o ruptură faţă de fantasticul de tip tradiţional, readucând fantasticul în istorie şi dezvăluind prelungirile mitice ale istoriei. Naraţiunea se umple de semne, textul are mereu două niveluri, existenţa se resimte la tot pasul de dialectica sacrului (miticului) şi a profanului. Al doilea model îl constituie proza sud-americană care a readus în

[60] Ibidem, p. 116.
[61] Marian Barbu, *op. cit.*, p. 7.
[62] Idem, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prim-plan epicul. Totodată, romanul sud-american prezintă o pronunțată implicație politică, mergând până la tema „puterii" și detașându-se de aceasta pentru a nu pierde umanul, natura, viața autentică și liberă. El are în același timp, o dimensiune poetică și a fabulosului (în special la Gabriel Garcia Marquez), pe care o regăsim și în romanele lui Ștefan Bănulescu sau Sorin Titel. Tot la Sorin Titel întâlnim și proze care au în centru umanul, viața de fiecare zi a oamenilor, materie primă din care se poate realiza o mare literatură.

Continuă, în același timp, să se scrie *roman psihologic* (Dana Dumitriu, Maria Luiza Cristescu) si *parabolic* (Octavian Paler, Marin Sorescu), o parabolă tratată cu mijloace epice moderne despre existență și mecanismele puterii. Apar apoi romane scrise în stilul *eseului romanesc, un romanesc al ideilor* (*Viața pe un peron* – O. Paler, Paul Georgescu – *Solstițiu tulburat*, *Revelionul*, *Vară baroc*).

Se scriu, de asemenea, romane preocupate de „aventura scriiturii", retorica romanului devenind o temă a acestuia. Căci

> *a scrie înseamnă un fapt de existență care merită să fie relatat într-o carte. Eseul pătrunde pe această cale în roman și dă o perspectivă mai largă ficțiunii*[63].

Paul Dugneanu[64] ilustrează în secțiunea *Forme ale realismului actual* din cartea sa consacrată formelor literare postbelice, câteva stadii, expresii, ipostaze ale romanului realist contemporan. Autorul integrează *realismului mitic* romanele lui Romulus Dianu și Mircea Ciobanu; *realismul sincretic* este, în opinia sa, cea mai potrivită formulă pentru a cuprinde natura textelor scrise de Nicolae Breban; pe când așa-zisul *realism cinematografic* e reprezentat prin Petre Anghel, iar *realismul social pitoresc* prin Mircea Constantinescu. La rândul sau, Romulus Dianu scrie un roman, *Fata de la Suza*, care se integrează *realismului polifonic*, cu semnificații pluristratificate, deschis spre parabolă și mit.

În secțiunea *Fantastic, mitic, parabolic* autorul identifică, printre altele, o *scriitură poematică* din care poate apărea efectul fantastic, așa cum se întâmplă în romanul lui Dumitru M. Ion, *Scribul și închipuirea. Romanul „filosofic"*, cu o scriitură supraetajată, realizată prin tehnica palimpsestului, este reprezentat de *Prizonierul deșertului*, scris de Octavian Simu.

O proză supraetajată identifică și Ion Bogdan Lefter[65], pe care o exemplifică prin proza reprezentanților Școlii de la Târgoviște, cei care au refuzat atât realismul de tip tradițional, cât și psihologismul modernist, pentru a se îndrepta spre construirea

> *unor spații textuale complexe, multistratificate, în care coexistă narativitatea cea mai concret – biografică, cea a jurnalului, cu invenția viziunilor*

[63] Eugen Simion în „Caiete critice", nr. 1-2, 1983, p. 68.

[64] Paul Dugneanu, *Forme literare. Între real și imaginar*, București, Editura Eminescu, 1993, p. 8.

[65] Ion Bogdan Lefter, Literatura anilor 60–70: „Experimentul ca despărțire de neo-modernism (schiță tipologică și scurt inventar)" în *Experimentul literar postbelic românesc*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998, p. 30–32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fantastice, seriozitatea celei mai fine notații descriptive cu parodia dezlănțuită, textul cu metatextul.

Tot în categoria textelor supraetajate sunt incluse și proza autenticismului biografist, prin care s-a forțat depășirea autenticismului modernist de tip proustian în sensul recuperării concreteței biografice a existenței (*Serenada la trompetă* – 1969 a Sânzâianei Pop, *Ostinato* – 1992, al lui Paul Goma), sau romanele eseismului enigmatic, aflate la limita dintre psihologismul modernist și comedia postmodernă a literaturii (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* – 1968, de M. Călinescu, *Simptome* – 1969, de Virgil Nemoianu).

Romancierii din această perioadă nu mai pun accentul în relația individ-istorie pe istorie și nu mai sunt fascinați de mecanismele acesteia. Accentul se deplasează spre individ, schimbări înregistrându-se și în structura romanului. N. Breban, Al. Ivasiuc, Sorin Titel, A. Buzura (în *Absenții*), Mircea Ciobanu, Radu Petrescu, George Bălăiță *încep să gândească romanul mai puțin ca pe scriitura unei aventuri și tot mai mult ca pe aventura unei scrieri*[66].

Romanul se apropie totodată de tehnicile universale de lucru, devenind mai analitic, cu structuri mai complicate, cu o construcție polifonică și o cronologie abandonată aproape în totalitate. El nu mai „fotografiază", ci interpretează, nu mai decupează eroi (pozitivi sau negativi), ci prezintă, prin sugestii și simboluri, personaje în biografia cărora cititorul adaugă informații, experiențe, interpretare, *romanul contemporan subscriind, prin întreaga sa structură compozițională și stilistică, triadei moderne emițător-mesaj-receptor*[67].

Omul problematizat se caută pe sine în spațiul interior (psihic și moral) și în legături multiple cu socialul, filtrat la nivelul experienței proprii, așa cum se întâmplă în romanele *Femeie, iată fiul tău* (al lui Sorin Titel) și *Păsările* (al lui Al. Ivasiuc).

Anul 1965 aduce, o dată cu deschiderea teoretică, și o seamă de experiențe noi în roman. Romanele *Drum spre oameni* și *O singură iubire* de Ion Vlasiu aduc în prim-plan eroul-narator intelectual, prin intermediul căruia se rememorează o experiență de ordin spiritual a vieții. Prin romanul *Lunatecii*, de Ion Vinea, se readuce în discuție balcanismul literar. Radu Cosașu continuă să îmbine ficțiunea, reportajul și eseistica (*A înțelege sau nu*), iar Vasile Rebreanu, în *Călăul cel bun*, experimentează un fantastic folcloric în chip modernist.

Această perioadă poate fi caracterizată drept o etapă estetică, epico-filozofică și politică. Părăsind poziția sociologică și adesea dogmatică în abordarea vieții, romancierul

înlocuiește ilustrarea cu interpretarea onestă și participativă a realității social-umane. Subiectivitatea artistică este reașezată în drepturile ei firești și scriitorul refuză să se mai supună dogmei ideologico-literare, năzuind la un alt fel de adevăr decât cel canonizat[68].

[66] Eugen Simion, în „Caiete critice", nr. 1–2, 1983, p. 67.
[67] Marian, Barbu, *op. cit.*, p. 11.
[68] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caracteristica esențială a prozei de după 1965 este tendința de transfigurare a realului – prin care literatura se supune legilor ficțiunii –, sub influența realismului magic sud-american care pune existența sub semnul întoarcerii la condiția originară. Citirea

> întâmplărilor *într-o altă grilă decît cea «obiectivă» a adecvării, «a ..redării» realității, inundarea acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice reprezintă o altă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese pînă atunci orice manifestare a iraționalului*[69].

Apar, de asemenea, proze care conțin primele elemente de discurs autoreflexiv, ironic și ludic, prin care se produce începutul sincronizării cu experimentele literare moderne europene. Dumitru Țepeneag – prin articole și traduceri din Allain Robbe-Grillet și Robert Pinget, ca și prin texte ca *Exerciții* (1966), *Frig* (1967), *Așteptare* (1971) – și Sorin Titel prin proze ca *Reîntoarcerea posibilă* (1966), *Dejunul pe iarbă* (1968), *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) contribuie la introducerea în literatura română a formulelor experimentale promovate de reprezentanții Noului Roman francez.

Sub raport tematic, se remarcă o diversitate a romanelor, preocuparea epicii din această etapă axându-se în jurul câtorva teme fundamentale: moartea lumii vechi, geneza celei noi, relația individului cu societatea (problematica libertății), formele de acțiune a societății asupra individului (problematica puterii), sau procesul redactării însuși. Tot acum, ficțiunea se împletește cu exegeza, realismul cu reflexivitatea.

În ceea ce privește tema *morții lumii vechi*, se observă că romanul deceniului șapte parcurge un proces de umanizare. El descoperă valențele tragice ale existenței și, de obicei, textele care reînvie lumea de altădată au și un substrat elegiac, observându-se nostalgia față de ceea ce a dispărut pentru totdeauna. Romanele acestei perioade se constituie adesea într-o meditație filozofică majoră asupra istoricității existenței umane.

Sorin Titel, în *Țara îndepărtată* (1974), Fănuș Neagu, în *Îngerul a strigat* (1968), Ștefan Bănulescu în *Cartea Milionarului* (1977) Mircea Ciobanu în *Istorii* (1977), Mihai Sin sau Gabriela Adameșteanu proiectează trecutul într-o lumină personală, simțindu-se legat de el și descifrând fiorul tragic al ireversibilității timpului.

Tema *genezei unei lumi* noi aduce în prim-plan transformarea structurilor societății, de unde rezultă și perspectiva preponderent mitologică specifică acestui tip de roman, aptă să surprindă amploarea și profunzimea fenomenului. Se afirmă astfel o tendință stilistică de a „mitiza" istoria. Romanul acestei perioade, prin scriitori ca Marin Preda, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura sau D.R. Popescu, a decis să demistifice istoria recentă pentru a o proiecta în adevărata ei lumină.

[69] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 219.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Problematica *libertății individului* îl surprinde pe acesta în încercarea de a se adapta, participa și integra grupului uman. Individul se află în fața dobândirii conștiinței de sine ca eu proiectat în planul istoriei contemporane. Romane ca *Nebunul și floarea* (de Romulus Guga) sau *Absenții* (de Augustin Buzura) înfățișează oameni care trebuie să traverseze crize dureroase de conștiință înainte de a se integra istoriei. *Intrusul* (Marin Preda), *Îngerul a strigat* (Fănuș Neagu), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu) relatează experiențe tragice și absurde, uneori ireparabile, ale unor indivizi care se văd eliminați prin „misterioase" mișcări ale istoriei, înfrânți în ciuda sau tocmai din cauza purității lor.

Tema *puterii,* definitorie pentru deceniul al șaptelea al romanului, este tratată în romane ca *Racul* (Al. Ivasiuc), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu), *Ierarhii* (M. Sin), *Pumnul și palma* (Dumitru Popescu), *Viața pe un peron* (Octavian Paler). Modalitățile literare prin care aceasta este abordată sunt dintre cele mai diferite. Astfel, romanele lui N. Breban (*Bunavestire*) o introduc într-o manieră proprie scriitorului, ca *„reflex al socialului la nivelul subiectivității individului"*[70], în timp ce *Ore de dimineață* de Platon Pardău o dezbate la modul realismului direct. O ilustrare a aceleiași teme este „romanul-basm" *Principele* (1969) al lui Eugen Barbu, un roman „cu cheie" ca și *Istoria ieroglifică* sau *Săptămâna nebunilor* (1981), temă prezentată prin apelul la parabolă/alegorie. De altfel, după cum observă Bogdan Crețu[71],

> *parabola, alegoria transparentă, aluzia, discursul oblic devin principalele mijloace de realizare ale antiutopiei românești care își arogă funcția unei supape subiective, constituindu-se într-un mijloc firav de rezistență împotriva totalitarismului (comunist, în genere).*

Romanul acestei perioade reflectă sub variate unghiuri procesul „anonimizării" omului modern, precum în *Martorii* (1968), de Mircea Ciobanu, o microradiografiere a eului subiectiv, pulverizată prin relativizarea proiecțiilor lui până aproape de acel „anonim" pe care îl propune estetica Noului Roman francez.

În paralel cu asemenea texte experimentale, în care se ating limitele ultime ale depersonalizării personajului, romanul deceniului șapte nu va renunța la căutările sale tradiționale, care urmăreau crearea unor personaje vii, memorabile. Marin Preda (prin Niculae Moromete), Eugen Barbu (prin Principele sau Ottaviano), Dumitru Radu Popescu (prin Tică Dunărințiu) și mulți alții creează asemenea personaje autentice.

În același timp cu observarea ființei sociale și subiective a omului, romanul acordă atenție

> *metarealității umane, ființei spirituale (culturale) a omului. Acum are loc un proces de limpezire și diversificare a posibilităților metarealismului care,*

[70] Anton Cosma, *op. cit.*, p. 55.

[71] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin Sorin Titel, Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu va culmina în deceniul al optelea[72].

Mircea Nedelciu[73] vorbeşte despre câteva experimentări parţiale, caracteristice acestei perioade, printre care s-ar afla:

– personajul din subterană, prin care înţelege acel personaj misterios care vorbeşte tot timpul în subsolul paginii, semnându-şi intervenţiile cu **n.a.**; tot mai des, el urcă în pagină, unde uneori semnează, alteori nu, reuşind astfel o formă specială de „mise en abîme". Un astfel de exemplu ar fi Mircea Horia Simionescu.

– noua alianţă dintre inventivi şi productivi, acelaşi autor fiind, mai întâi, experimentator, pentru ca mai apoi să folosească rezultatele experimentului în producţia de text. In această a doua categorie ar intra scriitori ca Sorin Titel, Ştefan Bănulescu sau George Bălăiţă.

Romanul realist tradiţional a cultivat cu precădere perspectiva omului social, văzând realitatea umană ca fiind determinată şi modelată de relaţiile sociale în care este prins individul, modelul fiind Balzac. Începând cu Proust, s-a observat că socialul poate fi la fel de bine observat şi în reflectarea lui la nivel sufletesc. Această perspectivă socială asupra omului este vizibilă în opera lui Al. Ivasiuc, Theodor Mazilu, Constantin Ţoiu, Augustin Buzura.

Acestei perspective a omului social, A. Cosma[74] îi adaugă şi altele:

– *perspectiva subiectuală*, bazată pe disocierea între o realitate obiectivă, exterioară şi o realitate subiectivă. Această perspectivă a fost descoperită pentru romanul modern de Dostoievski, iar în literatura română este folosită, în perioada interbelică, de Gib Mihăescu, Anton Holban, Max Blecher. În anii '70, Laurenţiu Fulga, Dana Dumitriu, Gabriela Adameşteanu, Nicolae Breban scriu romane în care abordează umanul din acest unghi.

– *perspectiva arhetipală,* cultivată şi de metarealismul interbelic (Sadoveanu şi Eliade), îşi află destule întruchipări artistice în romanul acestei perioade. Perspectiva arhetipală presupune

> *considerarea omului sub aspectul său generic, de eternitate umană sau de* ***transistoricitate****, de* ***transcendenţă****. Astfel privită, fiinţa omenească devine întruparea particulară a unui tipar sau arhetip etern care-i predetermină*

O asemenea perspectivă o întâlnim în operele unor scriitori ca Fănuş Neagu, D. R. Popescu, L. Fulga.

– *perspectiva obiectuală,* valorificată în special în literatura europeană prin Noul Roman francez, care are însă rădăcini şi la noi, identificabile în „nuvelele fără oameni" sau în „naturile moarte" literare ale lui Macedonski, I. A. Basarabescu, D. Anghel. Experimente în continuitatea şi a tradiţiei româneşti, nu numai a modelului străin, sunt vizibile în romanele lui Sorin Titel sau în romanul lui Radu Petrescu,

[72] Idem, p. 57.

[73] Mircea Nedelciu în „Caiete critice", nr. 1–2, 1983, p. 47.

[74] Anton Cosma, *op.cit.*, p. 61–62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Matei Iliescu. Dejunul pe iarbă sau *Lunga călătorie a prizonierului* sunt romane în care Titel obține semnificația umană prin egalizarea, la nivelul aparenței perceptibile, a existenței omului și a lucrurilor.

– *perspectiva evenimențială* sau romanescă, dedusă dintr-o reînviere cu sensuri noi a romanescului primitiv. Aici,

> *destinul omului este măsurat și direcționat de Evenimentul suveran: istoria mică a existenței personajului este suprapusă Istoriei mari, a lumii moderne. Această perspectivă estetică proiectează viața individului la dimensiunile ei de părticică neînsemnată a Istoriei*[75].

Perspectiva evenimențială este folosită în romane ca *Patima* de Mircea Micu, *Apa* de Al. Ivasiuc, *Incognito* de Eugen Barbu, *Delirul* de Marin Preda.

Deceniul al șaptelea a adus cu sine semnele distinctive ale noilor tendințe identificate de A. Cosma[76] în *intelectualizarea (pe urmele lui Camil Petrescu) personajului și a scriiturii, părăsirea șabloanelor și deschiderea către etic și existențial.*

Pe lângă această deschidere și sincronizare cu literatura europeană se poate constata și un proces de redogmatizare a literaturii române (al doilea după cel care a urmat revoluției din Ungaria din 1956), ca o consecință a Tezelor din iulie 1971. Este o perioadă în care literatura își încetinește evoluția spre normalitate, iar scriitorii trebuie din nou să inventeze strategii/stratageme prin care să se salveze, ivindu-se astfel *o generație a salvării și a consolidării valorilor câștigate*[77]. Totuși, scriitorii nu încetează să își continue evoluția spre literaritate.

Pe lângă o literatură pusă în slujba dogmei politice, în această perioadă există și o literatură autentică. Paradoxal, numărul formulelor artistice crește, apărând scrieri aflate sub influența unor scriitori ca Joyce, Faulkner, Gabriel Garcia Marquez sau Borges, în timp ce imaginația și metaliteratura își recâștigă locul. Personajele

> *încep să treacă de la o carte la alta și scriitorii par interesați să-și întemeieze o lume a lor, un univers recognoscibil sau un ținut guvernat de un anume mod de viață. Acest „ținut" are uneori reflexe onirice, alteori absurde și, nu de puține ori, magic-mitologice (ivite din fondul național de eresuri). Revine, la un moment dat (și tot în replică), pofta de epic și cantitatea acestuia - determinată și de dorința de a spune adevărul pînă la capăt - dă naștere unor reprezentări de ansamblu cu caracter de frescă: frescă socială, istorică, de familie, pictată acum de un penel mai sigur și cu numeroase cunoștințe tehnice bine asimilate (simultaneizări, structuri muzicale, alternări de tempo, combinări de timpuri verbale etc.)*[78].

[75] Marian Barbu, *op. cit.*, p. 16.
[76] Anton Cosma, *op.cit.*, p. 46.
[77] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 236.
[78] Idem, p. 237.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca forme de autoapărare la cenzura şi oroarea doctrinei apar inovaţii ca autoironia, alături de *incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkneriană prin simultaneizarea vocilor narative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanţa ludică*[79].

O dată cu deceniul al optulea se constată o deschidere spre normalitate. Pentru prima dată după mult timp se abordează realismul cotidian, prezentul imediat, prezentul în curs al scriitorului şi al autorului, al creaţiei şi al lecturii. În locul idealului „obsedant" al unui adevăr integral cu privire la istoria recentă şi al experimentării unor soluţii noi pentru proză, îşi face loc un roman mai simplu şi mai firesc,

> *acela al trăirii normale, nefestive a prezentului, prin ficţiunea epică. Salvat de tenebrele* labirintului, *personajul, ca şi autorul însuşi, regăsesc spaţiul larg pe măsura reală a omului şi a literaturii*[80].

„Normalitatea" pe care o dobândeşte acum romanul este acea desprindere de Istorie, făcând loc din ce în ce mai mult imaginarului, normalitatea romanului nefiind altceva decât normalitatea creaţiei, a modelării realului în conformitate cu normele esteticului.

Are loc o intelectualizare a scriiturii prin împrumutul unor mijloace aparţinând altor domenii cum ar fi anexarea tehnicilor cinematografice, a sugestiilor matematice sau muzicale. Romanul încearcă să surprindă mişcările intime şi mecanismele definitorii ale actului uman, neexcluzând însă drama creaţiei şi a autorului. Este un roman care

> *se creează pe sine, care îşi creează autorul dezvăluind secretele creaţiei, un roman în care eroarea, ocolişul, eşecul, promisiunea, speranţa fac din trestia gânditoare un magnific spectacol de cameră*[81].

Figura caracteristică a evoluţiei romanului în această perioadă este, în opinia lui Mircea Horia Simoinescu[82], aceea a

> *scrierii/rescrierii, ca acţiune definitorie pentru omul eliberat de Istorie şi reîntors în spaţiul său firesc – cel al creaţiei literare. Acum drumul devine mai important decât ţinta, romanul tinde uneori a fi construcţie de dragul construcţiei în spaţiul cuvântului, iar în această construcţie, sensurile vii, trimiterile la realitatea ardentă, imediată sau eternă, sunt stilizate până aproape la nerecunoaştere. Este ceea ce s-ar numi romanul-literatură,*

reprezentat de scriitori ca Sorin Titel, Radu Tudoran, Eugen Barbu, D.R. Popescu, Paul Georgescu, Fănuş Neagu, George Bălăiţă, Ştefan Bănulescu, Mircea Ciobanu, autori de structuri diferite, dar apropiaţi prin cultul artisticităţii.

---

[79] Ibidem, p. 239.
[80] Marian Barbu, *op. cit.*, p. 21.
[81] Mircea Horia Simionescu în *Caiete critice*, nr 1–2, 1983, p. 75.
[82] Idem, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul își clarifică statutul de gen al tuturor posibilităților, tot acum producându-se o cristalizare a conștiinței artistice, așezarea într-o relație firească a unor categorii inerente sau aferente artei, precum esteticul, eticul, politicul, filozoficul.

Proza acestor ani este una livrescă, parodică și autoreferențială, luându-se pe sine ca referent absolut al existenței, o literatură a literaturii prin care se face trecerea de la mimesis la poiesis, o proză a fanteziei creatoare care se emancipează de sub rigorile realismului canonic/dogmatic.

Ne-am oprit expunerea despre formele romanului românesc postbelic la anii optzeci, deoarece ultimul roman al lui Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău,* a fost publicat în 1983, iar interesul nostru a fost să conturăm o imagine de ansamblu a prozei românești postbelice până la această perioadă, pentru putea mai apoi fixa și scoate în evidență locul scriitorului bănățean în literatura română postbelică și contribuția lui la modernizarea acesteia.

Résumé

A la suite d'un passage en revue historique de ce que veut dire les concepts « modernisme » et « neomodernisme », l'auteur a arrêté son exposé sur les formes du roman roumain de l'après-guerre aux années 80, car le dernier roman du romancier Sorin Titel a été publié en 1983. Le but de l'exposé a été de présenter les contours généraux de la prose roumaine d'après guerre jusqu'aux années 80, car ce qui l'intéresse davantage, du point de vue de l'auteur de cet exposé, c'est la place des écrivains de Banate dans la littérature roumaine d'après guerre et son apport à la modernisation de la prose.

Mots-clé: Sorin Titel, romans d'après guerre, modernisme, écrivains de Banate, littérature roumaine

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LITERATURĂ EPISTOLARĂ ÎMBLÂNZITĂ SAU NU DE TEHNOLOGIE

drd. Alexandra Toma*

Romanul epistolar s-a mulat cel mai bine pe sensibilitatea secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, care şi-a închis dramele între războiul de treizeci de ani şi colonizarea Americii, între zbuciumatul Ludovic al XIV-lea şi celebra revoluţie franceză... Pentru literatură era vremea marilor desfaceri, când romanul se scutura de balast şi începea să-şi arate deliciile, iar capriciile barocului şi iluminismului se împleteau pentru a deschide noi orizonturi literare. În această lume a evenimentelor răsunătoare şi a marilor revelaţii, una dintre ele s-a referit şi la valorificarea scrisorii ca tehnică literară de verosimilitate.

Romanul epistolar a fost considerat multă vreme un episod izolat în istoria literară, etapă în evoluţia spre romanul modern, mai ales din cauza prejudecăţii că reprezintă o versiune transparentă şi simplistă a subiectivităţii, transcriind necenzurat gândurile personajelor. Deşi nu este în intenţia noastră să analizăm validitatea acestei perspective, trebuie menţionată perspectiva lui Joe Bray, care încearcă să scoată romanul epistolar din obscuritatea în care a fost exilat, subliniind importanţa acestuia pentru dezvoltarea naraţiunii la persoana a III-a, dar şi influenţa asupra literaturii secolelor al XIX-lea şi al XX-lea:

„(...) the style of the novel-in-letters had a penetrating influence on the way the nineteenth and twentieth century novel represents consciousness, thus establishing the epistolary novel as more than a digressive episode in English literary history"[1].

Unele dintre primele încercări de roman epistolar, cu doza lor de stângăcii şi temeri, au fost ale Marianei Alcoforado, James Howell şi Aphra Ben. Astfel, romanul epistolar se contura, încă de la început, ca dedicat problemelor sentimentale, jocul seducţiei şi căutarea iubirii jucând un rol central.

Scriitorul ale cărei opere au făcut din romanul epistolar un succes impresionant este Samuel Richardson, care s-a erijat, la vremea respectivă, în sfătuitorul tinerelor dezamăgite în dragoste. Pamela şi Clarissa, celebrele sale personaje şi romane, s-au remarcat prin spontaneitate şi capacitatea de a captura momentul trăit.

---

* Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi.

[1] „Stilul romanului în scrisori a avut o influenţă penetrantă asupra modului în care romanul secolelor XIX şi XX reprezintă conştiinţa, romanul epistolar devenind mai mult decât un episod izolat în istoria literară engleză" (t.m), Joe Bray, *The epistolary novel: representation of consciousness*, Routledge, 2003, p. 2.

RITL, nr. 1–4, p. 381–396, Bucureşti, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dincolo de apologia virtuții și inocenței, care apare demodată în lumina valorilor secolului nostru, romanele epistolare ale lui Richardson sunt importante ca prefigurare a romanului modern și ca modalitate de explorare a eului personajelor. Dacă în *Pamela* cititorul este limitat aproape numai la percepția eroinei, *Clarissa* îmbină vocile a mai multe personaje, printre care controversatul și fascinantul Lovelace, plin de nuanțe, vicii, frustrări, renunțări, dileme morale, într-un cuvânt – viu.

Un amănunt interesant, care prefigurează tehnicile moderne ale sondajului de public, este că Richardson și-a consultat publicul feminin în ideea de a adapta scriitura la gusturile acestuia, modificând limbajul Pamelei pentru a o face să pară mai educată și, prin urmare, pentru a face povestea mai ușor acceptată de publicul vremii[2].

Bineînțeles, romanele lui Richardson au devenit rapid prilej de dialog hipertextual. Henry Fielding a scris o parodie a romanului *Pamela*, intitulat ludic *Shamela*, care sugerează dezvăluirea adevăratelor aventuri ale eroinei lui Richardson. Bineînțeles, personajul lui Fielding este opusul virtuoasei și fadei Pamela, deconspirând ipocrizia morală și eșecurile stilistice ale romanului sursă. Hipertextualitatea își întinde însă mrejele până în zilele noastre, cu primul roman epistolar digital, care va fi analizat după parcurgerea istorică a avatarurilor romanului epistolar.

Romanul epistolar își continuă cariera, presărată cu personaje supuse contrastului violent între virtute / inocență și păcat / pervertire prin *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, *Julie sau Noua Heloïse* de Jean-Jacques Rousseau, *Legături periculoase* a lui Laclos, *Suferințele tânărului Werther* a lui Goethe etc.

Pasiunea pentru formele epistolare se stinge încet spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, când scrisorile sunt utilizate sporadic, de către tânăra Jane Austen într-un roman care nu s-a bucurat de prea multă atenție *Lady Susan*. În secolul următor, Honore de Balzac, Mary Shelley, Bram Stocker etc. perpetuează genul, deși tehnica în sine pare depășită și artificială în comparație cu noile metode de expresie romanești.

Granița dintre secolul al XVIII-lea și secolul al XIX-lea marchează o redimensionare a utilizării epistolelor în literatură. Cele fabricate exclusiv ca tehnică literară de verosimilitate, impregnate de patetismul și prețiozitatea experiențelor romanelor epistolare anterioare, ajung să fie desconsiderate, marginale. În schimb, ca reflexie a setei de autentic, capătă amploare fenomenul de publicare a corespondențelor literare, deosebit de interesante din punct de vedere psihologic și estetic fiind acelea aparținând lui Stendhal, John Keats, Prosper Mérimée, George Sand, Flaubert, Dostoievski, Cehov. La fel de revelatoare se dovedește în secolul XX corespondența lui Marcel Proust.

Literatura română, în contratimp cu marile literaturi europene, nu construiește o reală tradiție epistolară. Scrisorile sunt folosite izolat în romane, pentru a contura mai bine psihologia personajelor și a multiplica vocile narative, cum este și cazul

[2] Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Pamela,_or_Virtue_Rewarded, accesat la 10 mai 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Patului lui Procust de Camil Petrescu. Corespondența literară însă este mult mai bine reprezentată, ofensivă, spontană, mai puțin lustruită și, mai ales, autentică (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Heliade Rădulescu, Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu).

Ultimul secol al mileniului doi oferă însă surprize pentru un gen considerat apus: Vladimir Nabokov și încântătoarea sa Ada, Amos Oz (*Cutia neagră*), cu Junichiro Tanizaki și romanul *Cheia*, cu maestrul groazei, Stephen King, autor al montajului de articole de ziar, interviuri, protocoale judiciare (toate de domeniul fictiunii) care constituie romanul *Carrie*.

Această prezentare sintetică dorește să demonstreze, fără a se pierde în particular, evoluția stilului epistolar, la punctul său de convergență cu literatura, și, implicit, să dea indicii în legătură cu mecanismul pe care scrisorile îl pun în mișcare pentru a seduce cititorul. Așa cum s-a putut concluziona din cele prezentate lapidar mai sus, tehnica epistolară folosită în cadrul romanului este legată indestructibil de verosimilitatea scriiturii, țintind imersarea lectorului în lumea fictivă propusă.

Pe de altă parte, reunirea epistolelor în volume de corespondențe literare, valorificare literară care a urmat romanului epistolar, este un act de căutare a autenticului documentar, dar și un soi de voyeurism cultural, ce presupune străpungerea zonei de intimitate a comunicatorilor.

E-mailul în romane

Odată cu dezvoltarea noilor forme de comunicare în spațiul virtual, acestea au fost rapid integrate în producția literară. Unul dintre motive se referă la intenția de a oglindi un aspect esențial al vieții omului modern, anume interactivitatea și imersarea în cyberspațiu. Includerea e-mailurilor în literatură funcționează pe principii asemănătoare cu cele ale romanului epistolar, combinate cu inovații formale care împrumută stilul liber al scriiturii mesajelor poștei electronice.

Ceea ce se modifică fundamental în literatura recentă care înglobează mesajele poștei electronice este capacitatea acestei strategii textuale de a crea o lume posibilă credibilă. Oralitatea e-mailurilor dă textelor o vivacitate greu realizabilă în trecut, făcând convenția mai puțin transparentă. Bineînțeles, acest aspect depinde, în mare măsură, și de harul scriitorului.

Propunem spre analiză o serie de romane de dată recentă, fie complet alcătuite din e-mailuri, fie construite pe tehnica colajului de texte de tipuri diferite (note, conversații telefonice, pagini de jurnal/blog, chat etc.).

Primul dintre ele este un roman din categoria celor sentimentale, scris de Cecilia Ahern[3], care se canalizează pe povestea de dragoste dintre Rosie și Alex,

[3] Redăm o afirmație a unui cititor fervent al romanelor Ceciliei Ahern, postată semnificativ pe un site care se intitulează „Am doar 18 ani", pentru a contura stilul autoarei: „**Cecelia Ahern** e o scriitoare ce nu este pe placul tuturor. Dacă ești un romantic incurabil, o persoană ce visează cu ochii deschiși și devorează povești siropoase, atunci cărțile ei îți vor plăcea.", Am doar 18 ani, http://amdoar18ani.ro/suflete-pereche-cecelia-ahern/, accesat la 14 iunie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

povestită prin intermediul e-mailurilor, discuțiilor pe chat, cărților poștale etc. Aceste artificii de scriitură sunt justificate prin faptul că Alex ajunge să se mute împreună cu părinții, distanța implicând o legătură epistolară, presărată cu drăgălășenii, momente fabricate de intimitate etc. Bineînțeles, ca în orice roman scris pentru a declanșa rafale de suspine lectorilor emoționați, impedimentele în calea iubirii celor doi sunt condimente care pigmentează drumul anevoios spre apoteoticul final.

Dincolo de firul epic rețetar și structura relativ simplă a romanului, este interesant faptul că autoarea, alegându-și cu atenție efectele, ca o bună cunoscătoare a publicului tipic, alege ca ultima scrisoare trimisă între cei doi să fie una adevărată, scrisă „cu stiloul pe hârtie" de către Alex, cotropit de puternicele sentimente pe care le încearcă pentru Rosie. Această opțiune literară semnalează faptul că spațiul virtual este receptat ca unul de hibridare a umanului cu tehnologicul, impersonal și rece, dar și că acțiunea care determină deznodământul fericit trebuie să rupă ritmul, revenind la tradiționala epistolă, cu tipica sa căldură și intimitate.

„Happy endigul" se conturează doldora de epitete exaltate, indicând simbolic „tăcerea magică" ca dovadă a unei comuniuni sufletești superioare, eliberată de meandrele virtuale anterioare. Redăm o mostră de scriitură:

„Era el. Era el, în sfârșit. Omul care trimisese ultima scrisoare pe care o citise în dimineața aceea, implorând un răspuns. Desigur că, după ce o primise, nu-i fusese greu să răspundă. Și pe măsură ce tăcerea magică îi cuprindea în că o dată, nu făceau altceva decât să se privească și să-și zâmbească"[4].

Dincolo de personajele slab individualizate și de stilul liniar al epistolelor (indiferent de expeditor), acest roman este analizat mai ales pentru că semnalează viabilitatea formulei epistolare în straiele sale noi virtuale. Un astfel de roman, exemplu pur de paraliteratură, scris pentru un public care gustă stilul „soap opera" (cel mai numeros probabil), are șanse de a dovedi, într-o mai mare măsură decât altele, faptul că vremurile de glorie ale epistolarului nu au apus în totalitate. Semnalăm totuși faptul că lumea virtuală unde are loc schimbul de e-mailuri este receptată ca un surogat de realitate, de unde vine și tendința Ceciliei Ahern de a face ca romanul să culmineze cu o întâlnire față în față a personajelor.

Un alt roman epistolar ce merită luat în discuție este cel al lui Matt Beaumont, intitulat „*e*", mai ales pentru că lumea creată este în mod încântător modernă, acțiunea petrecându-se într-o companie internațională de publicitate. Romanul spune povestea activității companiei în cadrul a două proiecte paralele: un potențial contract pentru campania publicitară Coca Cola, simbol absolut al societății de consum, și filmarea unei reclame pentru un post pornografic local. Mesajele transmise între personaje demitizează ideea de profesionalism corporatist, maculat de o serie de intrigi amoroase, bârfe de birou și răsturnări spectaculoase de situație. Umorul scriiturii se bazează în principal pe contrastul între rigiditatea și seriozitatea aparentă a unei asemenea companii, ilustrată prin limbajul de lemn excesiv formal folosit în e-mailurile oficiale, și frustrările, viciile, strategiile

[4] Cecilia Ahern, *Suflete pereche* (traducere de Marilena Iovu), Editura ALLFA, București, 2006, p. 465.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subversive care se conturează dincolo de aparențe, exprimate în limbajul informal al e-mailurilor personale, care abundă în cuvinte licențioase.

Personajele create de Beaumont sunt delicioase prin colecția de neputințe dezvăluite. David Crutton, Directorul executiv, trimite e-mailuri la destinații greșite, pentru că nu știe să opereze calculatorul, motiv pentru care își terorizează secretara. Simon Horne, Directorul de creație, fură ideea campaniei Coca Cola de la niște proaspeți absolvenți de facultate și speră, în van, că șiretlicul nu va fi descoperit. Mai mult, din cauza unei filmări secrete care îl arată pe acesta întreținând relații sexuale cu un travestit, Miller Shanks ratează câștigarea contractului Coca Cola.

Filmarea în Mauritius este și ea un demers ratat, pentru că unuia dintre modelele angajate îi explodează în avion implantul cu silicon, alt model ajunge să sufere de hipertermie, iar, pe acest fundal catastrofic, amplificat de vremea nefavorabilă, se conturează un presupus caz de hărțuire sexuală. Aceste întâmplări sunt dublate de eforturile disperate ale echipei de creație de a rescrie scenariul reclamei, cu efecte comice.

Dincolo de lumea nebună și parodică a romanului „e", intitulat așa pentru a indica utilizarea comunicării prin e-mailuri ca tehnică literară, este interesant modul de adaptare a limbajului în funcție de personaj și scop, calitate a romanului care face ca această succesiune de evenimente improbabile, construite cu tușe îngroșate, care îmbină absurdul și grotescul, să devină verosimilă sau, cel puțin, o lectură savuroasă. Exemplificăm cu unul dintre e-mailurile transmise de ipocritul și formalul Simon Horne, care face abuz de o prețiozitate bizară a limbajului într-o situație informală:

„Daniel Westbrooke– 1/3/00, 10:18am
to: Simon Horne
cc:
re: arses in gear

Simon, I know this might be a silly little thing, so excuse my pedantry. I do not mind you calling me Dan in private, but to the great unwashed, please refer to me as Daniel. The diminutive souds far too familiar, and as Head of Client Services I find it pays to ramain a little aloof from the rabble! See you at 12:00"[5].

Interesant este că, pentru a ambiguiza limitele între ficțional, real și virtual, lumea romanului a ieșit din chingi prin construirea unui site al acestei companii de publicitate existente doar în scriitură. Ca și în cazul Darko Maver, ficționalul este introdus în lumea virtuală pentru a influența realitatea.

---

[5] „Daniel Westbrooke– 1/3/00, 10:18am
to: Simon Horne
cc:
re: fundul la treabă

Simon, știu că ceea ce-ți scriu poate părea un lucru prostesc, deci scuză-mi pedanteria. Nu mă deranjează să-mi spui Dan în particular, dar te rog ca, în fața plebei, să-mi spui Daniel. Diminutivul sună prea familiar și, ca Director de Relații cu Clienții, găsesc că merită să păstrez distanța distanță față de gloată! Ne vedem la 12:00" (t.m.), Matt Beaumont, *e*, Penguin Group, 2000, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un al treilea caz de roman epistolar modern pe care îl propunem este „Blue Company" al lui Rob Wittig[6], disponibil doar online, în limba engleză. Trebuie menționat că acest Rob Wittig a fost inițiatorul a numeroase proiecte literare în spațiul electronic, printre care „Invisible Seattle"[7], IN.S.OMNIA, un grup de pasionați de literatură și adepți ai creării de forme literare în spațiul virtual [8], un site de practicare a artei limbajului[9].

Romanul lui Wittig este unul inovator ca formă, conținut și dialog intertextual și hipertextual, propunând o lume ciudată, halucinantă, fantomatică, accesibilă prin vocea unui singur personaj. A te întâlni cu o astfel de scriitură este un eveniment mai rar în cyberspațiul lipsit de nuanțe și de criterii, care înghesuie talent peste opacitate, valoare peste impostură, lumină peste umbră.

Personajul central, Bert, Berto Alto, Brt Alt, Bert Hault, în funcție de numele confecționate care semnează epistolele, scrie unei fete abia întâlnite despre experiențele sale limită în Evul Mediu, unde călătorise pentru importante explorări și negocieri legate de compania la care lucrează, el fiind the „Marketing Guy". Experiența călătoriei în timp este, în fapt, un exercițiu ludic de imaginație, care schimbă registrele și cadrul în funcție de bunul plac, combinând jocul pur de idei și imagini și parodierea realității, literaturii, conceptelor de spațiu și timp. În același timp, este o parabolă la adresa atributelor cyberspațialității, care anulează limitele temporale între evenimente.

Aflat într-un soi de stagiu militar tragi-comic în întunecatele vremuri medievale, undeva în Italia, anul 1368, încântat că îl va putea cunoaşte pe Petrarca, Bert al nostru îmbină comentariile despre viața zilnică (mâncarea proastă, frigul, plictiseala) cu informațiile referitoare la întâlniri, negocieri și strategii. Totul culminează cu venirea unor gărzi din secolul XXI, angajați ai corporației, care le impută membrilor companiei traficul cu obiecte din secolul lor. În scena finală, descrisă prin bunăvoința personajului narator care, dedicat demersului epistolar, reușește să folosească laptopul pentru a trimite un ultim e-mail, întreaga companie este aliniată goală într-un câmp. Pedeapsa pe care o vor primi este abandonarea în plin Ev Mediu, fără posibilitatea de a se întoarce. Wittig sugerează, prin această pedeapsă fantezistă, imersarea totală în spațiul virtual și dematerializarea în favoarea experienței totale pe care o poate acesta oferi.

După cum se poate vedea din comentariile de mai sus, romanul „Blue Company" nu este unul care poate fi povestit fără a lăsa evenimentele să zacă în

[6] http://www.robwit.net/bluecompany2002/, accesat la 23 martie 2010.

[7] O grupare de adepți ai literaturii electronice care sperau să reproiecteze orașul Seattle în spațiul virtual, construind o geografie virtuală, dar și să injecteze ficțiunea în realitate, informație preluată din Aerie Altena, *Rob Wittig. Invisible Rendezvous: Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, http://www.xs4all.nl/~arialt/wittig.html, accesat la 17 iunie 2010.

[8] Rob Wittig scrie o carte dedicată proiectelor IN.S.OMNIA, ocazie pentru a teoretiza și ideea de hipertext și implicațiile comunicării electronice în literatură – Rob Wittig, *Invisible Rendezvous: Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, Wesleyan University Press, New England, 1994.

[9] Rob Wittig&friends practice the language arts, http://robwit.net/, accesat la 17 iunie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ambiguitate. Scriitura este atât de densă şi jucăuşă, încât reducţia la ceea ce istoriseşte personajul, pradă al unui delir literar sau al realităţii, cine ştie, văduveşte romanul de substanţă.

La nivel formal, această colecţie de e-mailuri se distinge prin generozitate de tehnici grafice care structurează conţinutul, formă tipică de hipertextualitate. Scriitura nu adoptă forma tipică a e-mailului, deşi mesajele sunt ordonate cronologic pe http://www.robwit.net/bluecompany2002/ şi trebuie citite de jos în sus. Nu apare, cum se întâmplă în celelalte romane, data, ora, destinatarul şi subiectul. Mesajele încep abrupt, aşa cum abrupt este întregul roman, iar titlul apare în partea de sus a paginii deschise la fiecare e-mail accesat. Formulele de încheiere sunt dintre cele mai inventive: „Having a Blast in the Past, / I am / The Man They Call / Berto Alto", „good", „oh, Julio, / Oh, Benjamin, / Oh, Skip / Oh, no.", „Look deep into HIstory / and you will fiind / yours truly, / Bert Hault" etc.

Pe lângă schiţele în creion care ilustrează experienţele fantastice ale personajului, acesta face uz de modificarea dimensiunilor caracterelor, pentru a ierarhiza importanţa ideilor (acestea seamănă deseori cu nişte subtitluri), de îngroşarea acestora, de puncte de suspensie, emoticons şi semne de punctuaţie transcrise, care devin un text în sine, un hibrid între didascaliile genului dramatic şi reprezentările grafice ale emoţiilor folosite de obicei în e-mailuri (*question mark*, *nervous cough*, *smile*, *LOL*, *pause*, *blushes*, *looks at the ground* etc.). Bert se joacă cu regulile şi convenţiile.

Realitatea medievală, care, în mod clar, este experiment literar (pe alocuri dadaist) şi nicidecum aventură brută, este interpretată prin prisma unui om al secolului XXI, care vorbeşte de "the end of fighting season" şi de elementele de branding medievale, adaptând totul conştiinţei moderne.

Sunt vizibile şi critici politice la adresa abordării armatei americane, în care soldaţii nu cunosc scopul final al misiunilor – liderul companiei, Regine, le explică membrilor companiei că au fost selectaţi tocmai pentru că sunt ignoranţi şi cunosc prea puţin istoria. Se strecoară abordări parodice ale discursului tipic corporatist. Referinţele la curente literare sau scriitori sunt şi ele frecvente:

> „Dear You,
>
> Sorry if your spam-blocker has been resisting these e-mails Many doctrinaire e-mail servers block out e-mail from centuries where neo-classicism is on the rise!"[10]

Seducător este pasajul în care, supărat că e-mailurile ei conţin reclame, iar ale lui nu, Bert îşi desenează propria reclamă cu logo-ul companiei. Demersul este tot unul ludic şi parodic:

---

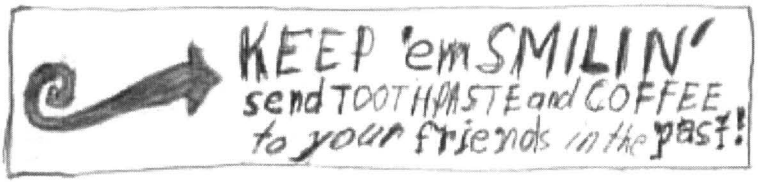
[10] „Draga de tine,

Îmi pare rău dacă spam-blocker-ul tău a rezistat acestor e-mailuri.

Multe servere îndoctrinate de e-mailuri blochează e-mailurile din secolele în care neoclasicismul începe să se ridice" (t.m.), http://www.robwit.net/bluecompany2002/m1a/index.html, accesat la 23 martie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„My Ad
It cracks me up
that when you reply to me
your e-mail contains ads!!
Here's my ad!



„[11]

În esență, abordând o lectură în cheie mai largă, romanul epistolor monologic al lui Wittig este un discurs logoreic despre înlocuirea spațiului cu timpul în comunicarea electronică, despre raportul instabil între realitate şi ficțiune, despre excesele virtuale moderne şi conştiința burlescă de secol XX. Cele trei romane contemporane prezentate pentru a ilustra folosirea e-mailurilor ca tehnică literară au fost selectate pentru ilustra noua expresivitate a practicilor epistolare în literatură. Deşi motivația strategiilor de verosimilitate este aceeaşi ca în cazul romanelor epistolare tradiționale, e-mailul dinamizează într-o mai mare măsură textul, anulând impresia de artificialitate şi, asociat cu alte practici uzuale în cyberspațiu, oferă posibilități de expresivitate formală şi grafică îndrăznețe, care se mulează pe experimentarea completă a spațiului virtual.

Romanul digital epistolar

În 2001, un fost profesor american de literatură, fascinat de noile cuceriri ale comunicării electronice, începe să asude la crearea unui nou concept de roman epistolar, care să poată fi citit cu ajutorul unei interfețe grafice create special pentru acest tip de scriitură. Considerând că aşa numitele e-books pierd prea mult timp pentru a imita hârtia, Eric Brown ajunge la concluzia că este necesar un dispozitiv special în acest scop[12].

Aşa s-a născut primul roman digital epistolar (digital epistolary novel – DEN), „Intimități", o poveste spusă prin intermediul unui program special, care poate fi

[11] „Reclama mea
Mă enervează că
atunci când îmi răspunzi,
e-mailurile tale conțin reclame!!!
Iată reclama mea!" (t.m.), http://www.robwit.net/bluecompany2002/m2/index.html, accesat la 23 martie 2010.

[12] Conform propriei declarații, citată de Kari Lynn Dean, „A Whodunit for the Digital Age", în *Wired*, http://www.wired.com/science/discoveries/news/2003/12/61550, accesat la 12 aprilie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

folosit pentru eventuala realizare a altor romane de acelaşi tip. Astfel, romanul lui Brown se încadrează în categoria hyperliteraturii[13], care reprezintă „(...) literature which makes use of the computerised/digital medium in such a way that it cannot be reproduced in print – for example it employs animation, sound-effects, nonlinear structure, interactivity or a combination of these"[14] sau este, în expresia lui John Sutherland[15], un exponent al tehno-hiperrealismului. Mecanismul lecturii romanului este simplu: programul conţine un soi de cuprins asemănător cu inbox-ul unei căsuţe de mail, de unde cititorul selectează pe rând e-mailurile, având posibilitatea să revină de câte ori doreşte asupra informaţiei, dar şi să personalizeze culorile interfeţei şi tipul de caractere. Fiind primul roman de acest tip, Eric Brown a creat şi un scurt ghid de utilizare, care rulează la deschiderea fişierului. Totuşi, cu sau fără ghid, orice utilizator regulat de poştă electronică poate să navigheze cu uşurinţă printre e-mailuri.

Povestea are loc tot în realitatea corporatistă, care pare a fi considerată cel mai credibil decor pentru o astfel de naraţiune şi începe cu o eroare de comunicare. Pam, alias Gretel, transmite din greşeală un e-mail lui Braswell, alias Metroguy, ceea ce declaşează o serie de tachinări în spaţiul electronic şi, implicit, o poveste de dragoste. Personajele sunt poziţionate simetric, pe de o parte Pam, care se sfătuieşte cu mama şi cu prietena sa Mit, pe de alta, Braz, care discută schimbul de e-mailuri cu Hank şi Rick. Interesant, Rick pare a fi împrumutat numele autorului romanului (ceea ce se sugerează şi prin adresa de e-mail EBrown4114@aol.com), strategie de verosimilitate menită să ajute imersiunea lectorului în poveste. Întâlnirea dintre Braz şi Pam are consecinţe furtunoase în viaţa amândurora. Pam este atacată violent, iar Braz arestat ca autorul atacului.

[13] Categorie în care se încadrează şi romanul lui Rob Witig, Blue Company, analizat în subcapitolul anterior.

[14] „... literatura care foloseşte un mediu computerizat / digital în aşa fel încât nu poate fi reprodusă pe hârtie – de exemplu, foloseşte animaţia, efecte sonore, structura neliniară, interactivitatea sau o combinaţie a acestora.", The Hyperliterature Exchange, http://hyperex.co.uk/about.php, accesat la 12 aprilie 2010.

[15] John Sutherland, *E-mail – that's novel*, în „The Guardian", 27 aprilie 2004, http://www.guardian.co.uk/books/2004/apr/27/fiction.ebooks, accesat la 13 aprilie 2010

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

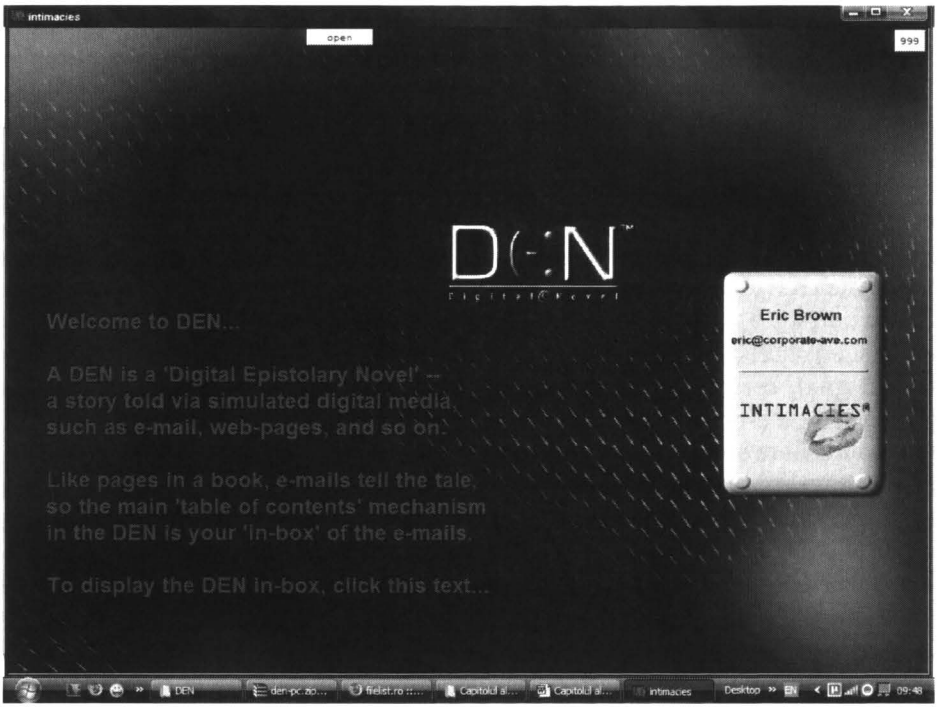


Figura 1. Interfața grafică a romanului digital epistolar (DEN) de Eric Brown.

Această spectaculoasă turnură de evenimente nu mai este relatată prin e-mailuri, ci prin link-uri la articole din presă, creând o doză de suspans şi incitând curiozitatea cititorului. Bineînțeles, ordinea inițială va fi restabilită atunci când poliția realizează, prin decriptarea unor e-mailuri codate, că Braz este nevinovat. Povestea se termină într-o concordie generală, iar Pam şi Braswell îşi reiau idila întreruptă brutal.

„Intimități", roman epistolar de dragoste cu intrigă polițistă, îşi asumă, prin numele personajelor centrale, un dialog hipertextual peste secole cu opera lui Samuel Richardson. Prin urmare, se conturează două tipuri de transtextualitate: hipertextualitatea (cea care face referire la „Pamela" lui Samuel Richardson) şi intertextualitatea, care implică introducerea de hypertexte, prin linkuri la articole din presă, mesaje de telefon sau discuții pe chat.

Deşi „Intimități" nu este o capodoperă, lectura curge natural, fără sincope, mai ales în prima parte a romanului, care prezintă flirtul dintre cei doi prin replici inspirate, dinamice şi comice în acelaşi timp. Alegem spre exemplificare un e-mail transmis de Braz, în care acesta foloseşte un limbaj extrem de plastic, colorat de un joc rimat de cuvinte intraductibil. Pasiunea comună a celor doi pentru Sartre, cumva o soluție facilă pentru a sugera interesele elevate ale personajelor, se soldează cu un nou intertext, materializat prin transmiterea unui ataşament despre existențialism. Redăm o parte din e-mailul menționat, cât şi interfața grafică la vizualizarea acestuia:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

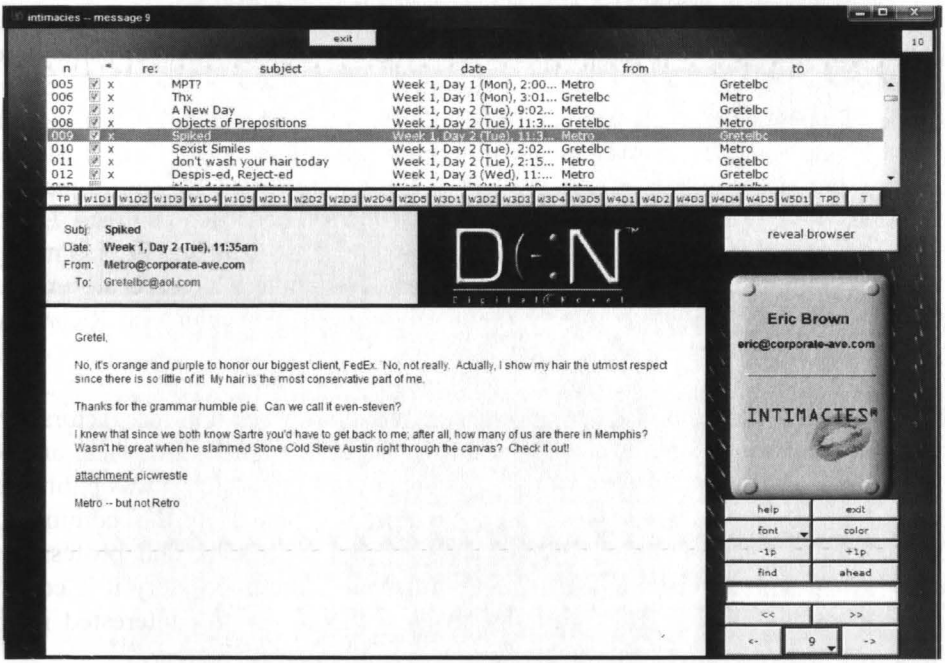


Figura 2. E-mail în romanul digital epistolar al lui Eric Brown.

„Gretel,

It-s orange and purple to honor our biggest client, FedEx. No, not really. Actually I show my hair the utmost respect since there is so little of it! My hair is the most conservative part of me.

Thanks for the grammar humble pie. Can we call it even-steven?

I knew that, since we both know Sartre you'd have to get back to me; after all, how many of us are there in Memphis? (...)

Metro – but not Retro"[16]

Meritul lui Eric Brown nu este neapărat unul literar, ci unul legat de viziune, acesta propunând o formulă validă pentru literatura de acest gen, opinie exprimată şi de Adam Baer[17]. Cu toate că romanul reprezintă o lectură plăcută şi incitantă,

[16] „Gretel,

Este portocaliu şi purpuriu pentru a ne onora cel mai important client, FedEx. Nu, nu e chiar aşa. De fapt, îmi tratez părul cu un respect excepţional, ţinând cont că am atât de puţin! Părul meu este partea mea cea mai conservatoare.

Îţi mulţumesc pentru plăcinta umilinţei gramaticale. Suntem chit?

Ştiam că, pentru că îl cunoaştem amândoi pe Sartre, vei fi nevoită să mă contactezi; în definitiv, câţi ca noi sunt în Memphis?

Metro – dar nu Retro" (t.m.), Eric Brown, *Intimacies*, http://www.greatamericannovel.com/, accesat la 12 aprilie 2010, scrisoares 009.

[17] Adam Baer, "Call Me E-Mail: The Novel Unfolds Digitally", în *New York Times*, 15 aprilie 2004, http://www.greatamericannovel.com/press/nytimes/index.html, accesat la 13 aprilie 2010.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lasă totuşi un gust de pelin, pentru că micile artificii umoristice şi preocuparea pentru inovaţie în domeniu nu pot compensa superficialitatea analizei psihologice sau simplitatea firului narativ reţetar. Aşa cum spune Edward Picot[18], lucrării îi lipseşte rezonanţa. Personajele sunt vag individualizate, încadrându-se în aceeaşi tipologie vagă – oameni de treabă, cu simţul umorului, de o sensibilitate medie, iar când se încearcă adâncirea psihologiei personajului, acesta naufragiază în stereotipie şi lipsă de nuanţe, cum este cazul lui Maribeth, bârfitoarea tipică. Drama lui Braz, acuzat pe nedrept, este subţire ca o foaie de hârtie şi se limitează la mesaje panicarde schimbate între prietenii săi şi la nişte lamentaţii lapidare ale eroului. Pam, care este, după criteriile contemporane, o virtuoasă ca şi eroina lui Richardson este o prezenţă fantomatică fără adâncime.

Edward Picot rezumă romanul în mod inspirat:

„*Intimacies* probably owes its success to a combination of factors: the unpretentious crispness of its writing, the user-friendliness of its interface, and, of course, the unusually wide extent (for a new media work) to which it was publicised and written about on its release. For anybody interested in the commercial possibilities of hyperliterature, it bears examination as a slick and professional example of online publishing. For anybody interested in a good story it is equally well worth downloading. But engaging as it is, those who are interested in the experimental possibilities of digital writing may find it unsatisfactory."[19]

Deşi critica a receptat în general pozitiv demersul lui Brown, afirmaţia lui Picot sugerează de ce utopia lui Eric Brown de a transforma astfel de demersuri literare într-o tendinţă copleşitoare a noii literaturi sau de a ajunge să vândă softul creat de Bill McQuown nu s-a materializat până în prezent.

Despre cum se îmbină realul, virtualul şi ficţionalul

Prezentarea de mai sus a romanelor epistolare lasă să se întrevadă şi raporturile care se stabilesc între real, virtual şi ficţional. Vom încerca să explicăm transferurile de substanţă şi interferenţele între aceste trei planuri folosind reprezentări schematice care să clarifice abordarea.

În cazul e-mailurilor, raportul care se stabileşte între virtual, real şi ficţional este reprezentat grafic mai jos:

[18] Edward Picot, *Rogue Mail*, pe http://hyperex.co.uk/reviewintimacies.php, accesat la 27 aprilie 2010.

[19] „*Intimităţi* îşi datorează probabil succesul unui cumul de factori: directitatea nepretenţioasă a scriiturii, atractivitatea interfeţei şi, bineînţeles, promovarea de o amploare neobişnuită (pentru o operă media) şi comentarea sa în momentul lansării. Pentru cei interesaţi de posibilităţile comerciale ale hyperliteraturii, trebuie examinată ca un exemplu de publicaţie online ingenioasă şi profesionistă. Pentru cei interesaţi de o poveste de calitate, merită în egală măsură să fie descărcată. Dar, indiferent de cât de fermecătoare este, cei interesaţi de posibilităţile experimentale ale scriiturii digitale ar putea să o considere nesatisfăcătoare." (t.m.), Edward Picot, Rogue Mail, pe http://hyperex.co.uk/ reviewintimacies. php, accesat la 27 aprilie 2010

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

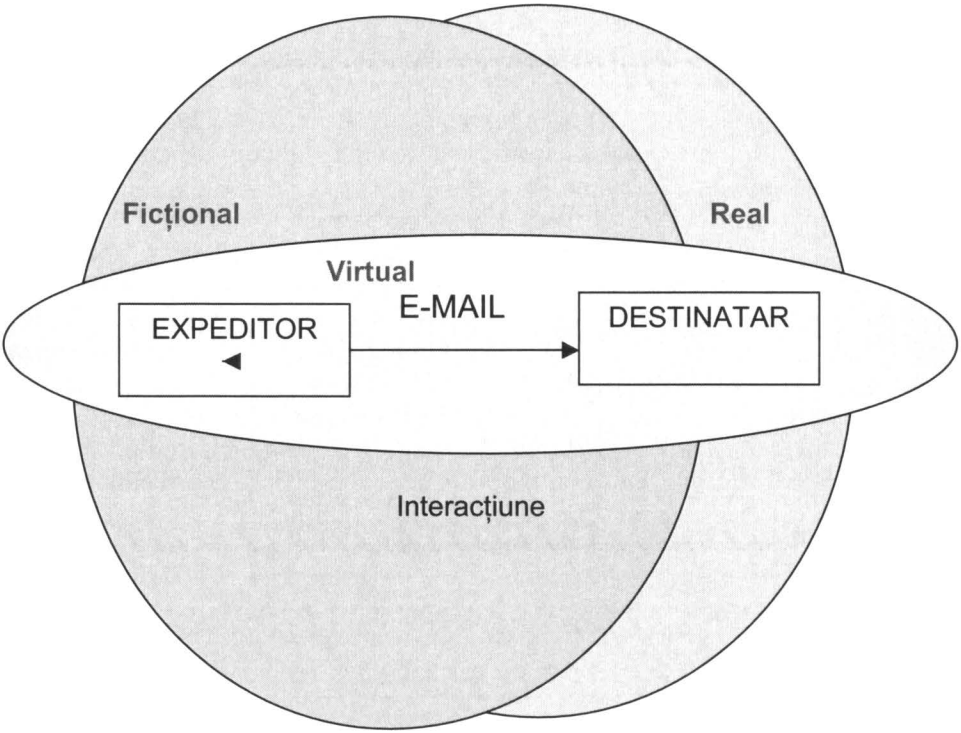


Figura 3. Raportul dintre real, virtual şi ficțional în comunicarea prin e-mail.

După cum se poate observa, comunicarea prin e-mail combină creator ficțiunea şi realitatea, în proporții variabile (reprezentarea grafică este elaborată orientativ). La rândul lor, aceste două planuri interferează cu spațiul virtual, unde se petrece de fapt acest schimb de texte. Expeditorul de text, prin modul în care îşi construieşte discursul, combină elementele realității cu cele ficționale. Ficționalul poate interveni în modul cum se redimensionează identitar sau prin selecția subiectivă pe care o operează asupra realului. Orice mesaj al poştei electronice, chiar emis în comunicarea formală, implică, într-o anumită măsură, intervenția ficțiunii şi propagă această ficțiune la nivelul destinatarului. Destinatarul decodează e-mailul receptând, pe de o parte, modul în care expeditorul combină realitatea cu ficțiunea (fără să deducă şi proporția dintre acestea) şi aplică propria doză de realitate tratată cu ficțiune.

Virtualul se hrăneşte din ambele şi înglobează relația textuală în sine. Bineînțeles, virtualul este asimilat, în acest context, cu cyberspațiul, înglobând o serie de lumi paralele şi posibile.

În cazul romanului epistolar tradițional, punctul de interferență dintre cele trei planuri se modifică. Fiind vorba de literatura publicată pe hârtie, relația între text şi cititor nu mai este inițiată în spațiul virtual, ci în cel real. Ponderea cea mai importantă în acest caz o au realul şi ficționalul, care contribuie împreună la conturarea universului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanului. Decalajul între percepția despre real a autorului şi cea a lectorului, care provine atât din diferențe obiective, cât şi subiective, dă naştere planului virtual, în care se dezvoltă sutele de posibilități de codare şi decodare a mesajului. Dintre acestea însă doar una este concretizată în relația de scriitură – lectură, motiv pentru care virtualul este reprezentat ca intersectând sfera realului şi ficționalului, dar paralel relației dintre text şi lector.

Aducem ca argument o afirmație a lui Paul Ricouer:

„Textul nu este lipsit de referință, de intenționalitatea de a spune ceva adevărat sau ceva real; este tocmai sarcina lecturii, ca prin interpretare să efectueze referința. Prin suspendarea raportului cu lumea reală, fiecare text este liber să intre în raport cu toate celelalte texte care vin să ia locul realității circumstanțiale pe care o arată vorbirea vie. Acest raport intertextual generează, prin estomparea lumii despre care se vorbeşte, cvasi-lumea textelor, sau literatura"[20].

În cazul romanului epistolar tradițional, imersiunea cititorului în lumea ficțională dispune de mai puține mijloace de seducție decât cea mediată virtual, motiv pentru care stilul romanului şi modalitățile sale de expresie sunt singurele arme împotriva deconectării de la universul ficțional.

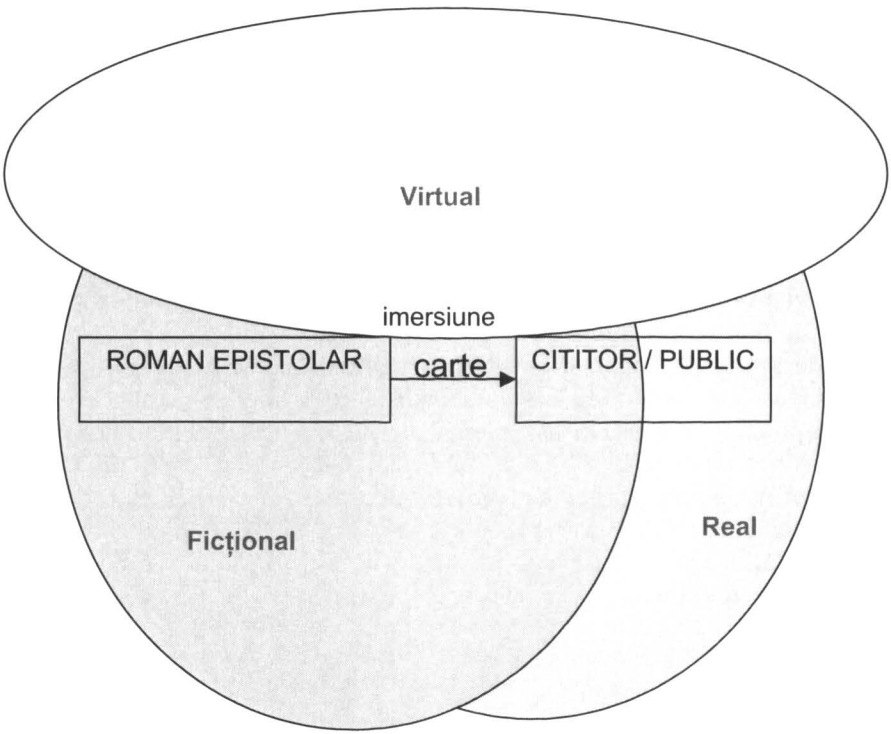


Figura 4. Raportul dintre real, virtual şi ficțional în cazul romanului epistolar

[20] Paul Ricoueur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul epistolar digital propune o altă paradigmă a interferenței planurilor în discuție. Experiența lecturii are la bază aceleași principii, dar relația este mediată, de data aceasta, de calculator, ceea ce presupune o experiență imersivă aparte, cu reguli noi și modalități de seducție amplificate. Calculatorul nu este doar un mediator, ci și un actant în sine, care dezvoltă o serie de metanarațiuni directoare în utilizare. Pe lângă roman în sine, calculatorul, pe de o parte, și softul special de citire DEN, pe de alta, impun acțiuni exterioare actului lecturii. Concret, pentru a vizualiza romanul epistolar digital, trebuie întâi instalat softul Quicktime, cu pașii aferenți ce trebuie parcurși. Odată intrat în programul care afișează DEN-ul, cititorul ia contact cu un fel de cuvânt înainte al autorului, care este, în egală măsură, un manual de utilizare și de lecturare corectă. Acest text para și metaliterar modifică esențial modul în care se produce imersiunea lectorului în spațiul ficțional, dar și virtual al romanului. Cititorul trebuie să posede un set de competențe de utilizare și, pentru o bună experiență a lecturii, trebuie să fie familiarizat cu practicile virtuale.

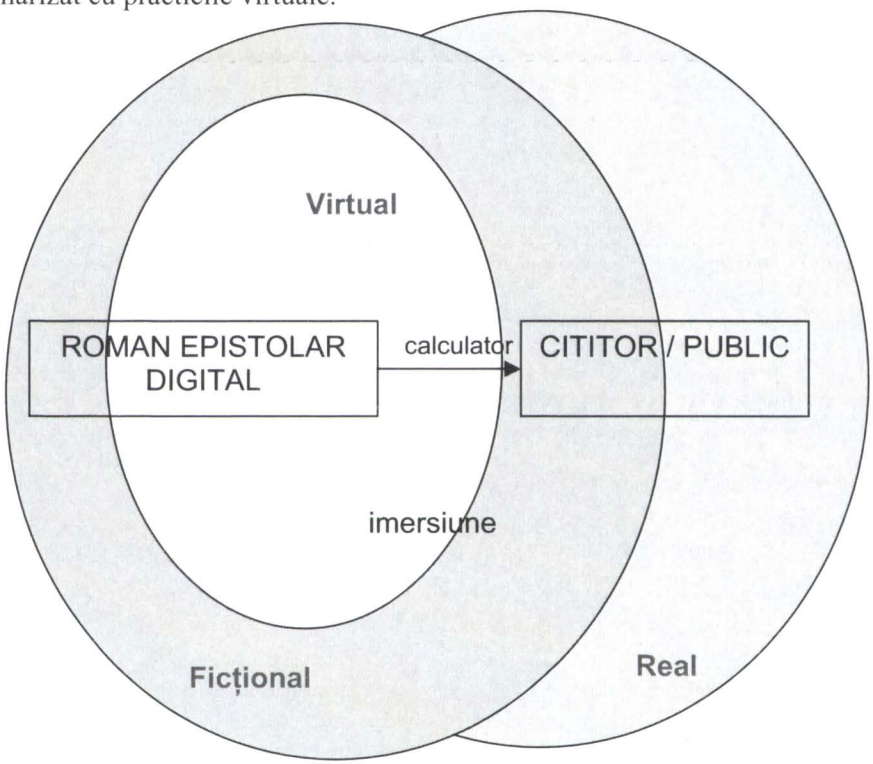


Figura 5. Raportul dintre real, virtual și ficțional în cazul romanului epistolar digital

Verosimilitatea lumii romanului este însă mult accentuată, pentru că programul de citire imită interfața obișnuită a unei căsuțe de e-mail, iar lectorul poate suprapune experiențele pentru a avea iluzia realității lumii ficționale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă experienţa tradiţională a lecturii presupunea detaşarea de universul imediat şi acceptarea convenţiilor şi evenimentelor descrise ca lume paralelă în care cititorul se imersează, lectura DEN nu implică o detaşare de existenţa mediatorului lecturii – calculatorul. Acesta reprezintă chiar o cheie pentru a garanta formarea conexiunilor necesare pentru a trata ficţionalul ca real.

Interferenţele între real şi ficţional nu sunt cu mult diferite de cele propuse în cazul romanului epistolar, dar virtualul, de data aceasta, nu mai este un univers paralel încărcat de lumi posibile nematerializate, ci lectura în sine propune intrarea într-un tip de cyberspaţialitate. În cadrul realului se produce o segmentare ca rezultat al interacţiunii cu virtualitatea. „Practic, simbioza dintre realul „prim" şi virtualul informaţional duce la constituirea consistentă a unui real secund, înzestrat cu toate coordonatele ontologice şi axiologice ale celui dintâi. Pe parcurs, procesul de copiere se pierde într-unul de transformare, iar acesta, la rândul lui, se debarasează de orice determinări artificiale şi devine unul de geneză"[21].

Romanul epistolar digital propune, în acelaşi timp, o structură liniară secţionată, care conferă posibilitatea navigării selective, combinată cu tehnica hyperlink care modelează ficţionalul, în aşa fel încât să devină o clonă a realităţii. Lumea digitală implică o literatură care nu doar se hrăneşte şi se inspiră din real, ci care clonează realitatea vizuală pentru a facilita imersarea mentală, ajungând până la procesul de geneză despre care vorbea Ion Manolescu.

Résumé

Nous nous proposons à suivre l'évolution des implications du genre épistolaire dans la littérature, en marquant les modifications conventionnelles dans le cyber-espace et dans le but d'illustrer le tournant que les nouvelles formes de communication assistées par l'ordinateur l'imposent dans les formes et les structures littéraires traditionnelles. Bien que nous n'ayons pas comme intention d'analyser le roman épistolaire dans sa forme tradionnelle au cours de son développement, il s'avère nécessaire de pointer certains moments importants, afin d'une meilleure compréhension de l'emploi du courrier électronique comme stratégie textuelle.

Mots-clé: genre épistolaire, cyber-espace, structures littéraires traditionnelles, courrier électronique, stratégies textuelles, romans éplistolaires

[21] Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În atenția colaboratorilor

Colaboratorii sunt rugați să trimită textele procesate pe calculator cu toate semnele diacritice, listate pe o singură față, pe format A4, într-un singur exemplar, însoțite de dischete sau având ca suport formatul electronic (*attachement* la mesajul trimis prin *e-mail*). Se recomandă folosirea *soft-ului* **WORD 6.0c**, **WORD 6.0/95**, **WORD 7** sau **WORD 8.0**.

Textele vor conține un rezumat într-o limbă de circulație europeană și o foarte scurtă prezentare a autorului, cu informații despre pregătirea sa profesională (grade didactice, titluri științifice), precum și adresa instituției pe care o reprezintă. Dacă textul este trimis în nume propriu, fără legătură cu preocupările sale profesionale, autorul va înscrie adresa personală.

Pentru scrierea corectă recomandăm:

Dicționarul explicativ (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic),

Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic),

DOOM (ediția 2005, Editura Univers Enciclopedic),

Aplicarea hotărârii Prezidiului Academiei Române privind revenirea la grafia cu „â" și „sunt".

Cuvintele străine se vor insera în text cu italice.

La redarea textelor în limbile străine se recomandă respectarea normelor academice ale limbilor respective.

Referințe bibliografice:

Bibliografia se plasează la sfârșitul lucrării, după Anexe, dacă acestea există. Lucrările se scriu în ordinea alfabetică, numerotându-se cu cifre arabe urmate de punct; când sunt doi sau mai mulți autori pentru o lucrare, regula privitoare la ordinea alfabetică este valabilă doar pentru primul nume.

Trimiterile din text la bibliografie se fac scriind drept, între paranteze drepte, numărul de ordine al lucrării și, eventual, pagina.

Titlul lucrării se scrie exact cum este tipărit în publicația citată (cu mențiunea că, în cazul limbii române, ortografia trebuie actualizată conform normelor Academiei Române).

Elaborarea notelor

Dacă o lucrare conține note ***în infra*** *(de subsol), acestea se vor marca într-un singur mod (cu cifre arabe sau asteriscuri).Toate notele menționate pe o pagină se vor regăsi în subsolul paginii respective.*

Formatul paginii

Se folosește hârtie format A 4: 21 cm × 29, 7 cm. Oglinda paginii: 13 cm × 21 cm, lasând liberi câte 4 cm pe lateralele paginii, 5 cm în partea de sus și 4,7 în cea de jos.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ISSN 0034-8392

RITL, Anul V, Nr. 1–4, P. 1–394, 2011

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro